

Mus. Th.

54

2

Leibniz,
Anleitung
zum
Herrn von Leibniz.

L
L

4^o Mus. Th.

5-4 7

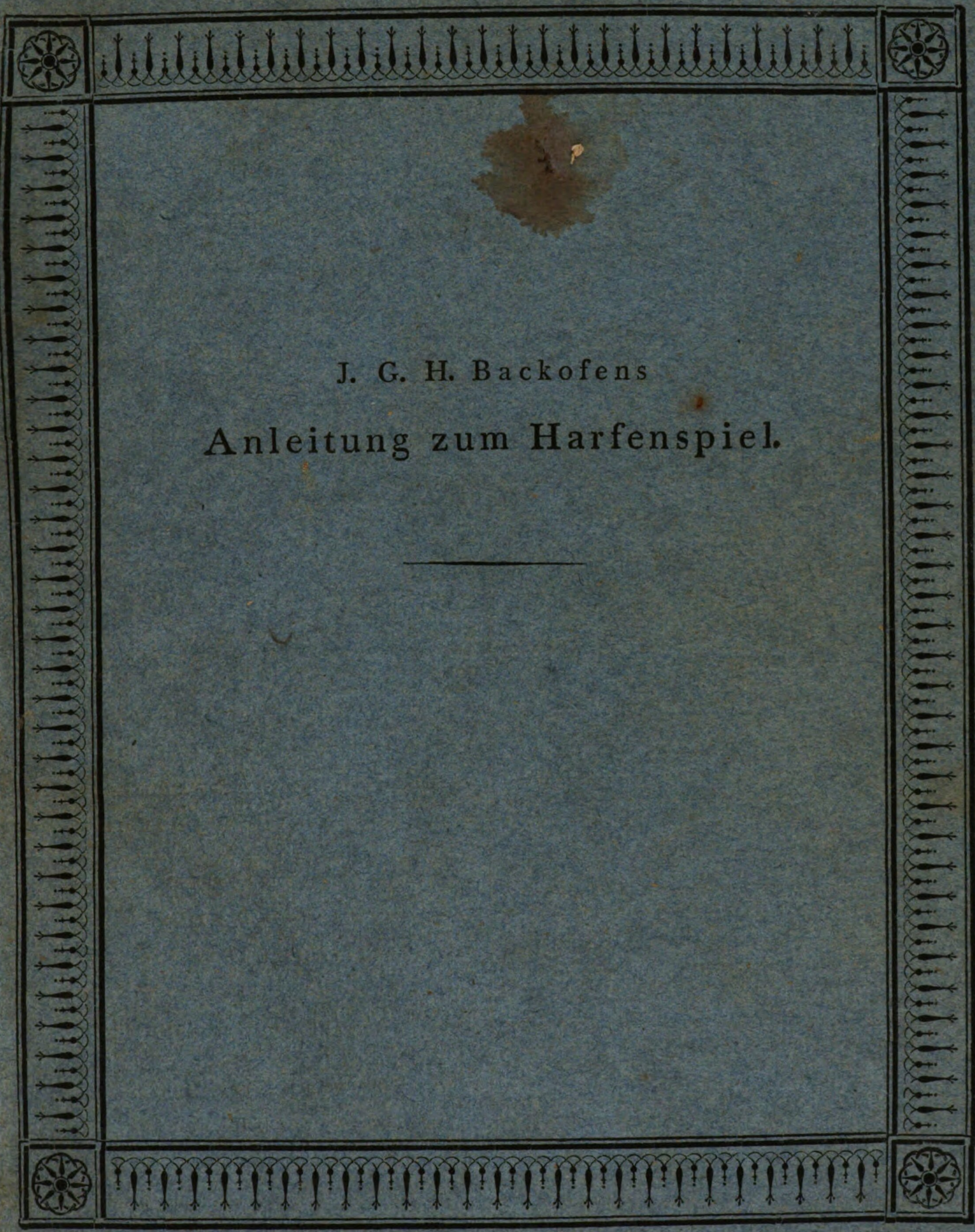
Backofen

Thecla Somiction.

<36700328650013

<36700328650013

Bayer. Staatsbibliothek



J. G. H. Backofens

Anleitung zum Harfenspiel.

Musikalien für die Harfe,

welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig um beygesetzte Preise zu haben sind:

- Abel, 6 Ouvertures for the Harpsichord. 1 Thlr. 8 Gr.
Abonnement de Harpe ou recueil périodique, composé d'ouvertures, Pet-Pourris, morceaux detachés, Sonates, airs variés etc. par Pettrini, Delamaniere, Delaplanque. etc. année 4me No. 1-12. 5me No. 1-9. à 18 Gr.
Angiolini, 3 Sonatines très-aisées avec Flûte ad lib. 8 Gr.
— — Variationen der Arie aus dem Sonntagskind: Ich sag es doch immer u. s. w. mit willkührl. Flöte und Basson. 6 Gr.
Archiv für die Harfe. 4 Hefte. à 1 Thlr.
Archiv, Neues, für die Harfe. 4 Hefte. à 1 Thlr.
Backofen, Sonate avec Violon. 12 Gr.
— — recueil pour la Harpe à crochets. Cah. 1. 16 Gr.
— — 16 variations sur l'air: Ah, vous dirai-je Maman etc. 8 Gr.
Bauer, 3 Quart. per Arpa con Flauto, Violino e Basso. Op. 2. 1 Thlr. 20 Gr.
Bellevall, Sonate pour la Harpe avec Violon et Basse. 16 Gr.
Benda, Sonata Op. 18. 12 Gr.
— — Sonata No. 3. av. Violon et Flûte ad lib. Op. 48. 12 Gr.
— — Detto No. 4 et 5. avec Flûte, Violon et Violonc. ad lib. à 16 Gr.
Bocherini, 6 Sonates av. Violon oblig. 1 Thlr. 20 Gr.
Boni, C., Quart. per Arpa. 2 Thlr. 6 Gr.
Burney, 2 Sonat. with acc. for a Violin and Violonc. etc. No. 1 and 2. 3 Thlr.
Campioni, 6 Sonat. Op. 2 et 3. à 2 Thlr.
Cousineau, méthode de Harpe, suivie d'un recueil de petits airs de différens auteurs, Op. 4. 2 Thlr. 6 Gr.
— — 3 Sonates extraits des oeuvres de Pleyel. Oeuv. 8. 1 Thlr. 18 Gr.
— — 4 Sonat. arr. pour la Harpe tirées des oeuvres de Nicolai. Oeuv. 7. 1 Thlr. 18 Gr.
Dussek, Duo p. la Harpe Oeuv. 36. 1 Thlr. 8 Gr.
Eichner, Concerto pour la Harpe av. acc. de plusieurs Instrum. Oeuv. 9. 1 Thlr. 2 Gr.
Fattscheck, Romanze: Lieb und Hoffnung holde Sterne u. s. w. mit Begleitung einer Flöte. 6 Gr.
Gabler, Sonate avec Violon. Op. 10. 16 Gr.
— — Fantasie Op. 12. 12 Gr.
Girowetz, 6 Ariette Italienne con accomp. Op. 6. 22 Gr.
— — 8 Ariette Italienne con accomp. Op. 17. 1 Thlr.
— — 9 deutsche Lieder für's Klavier oder die Harfe. Op. 22. 1 Thlr.
Gossec, Sinf. concert. du Ballet de Mirza arrang. pour 2 Harpes avec 2 Viol., 1 Basse et 2 Cors ad lib. 1 Thlr.
Gressler, Sonata. 4 Gr.
Guglielmi, 6 Divert. for the Harpsich. and Violin. 1 Thlr. 18 Gr.
— — 6 Quartett. for the Harpsich. and 2 Viol. and a Bass. 2 Thlr. 8 Gr.
Haensel, air av. 7 Variat. Oeuv. 4. 8 Gr.
Hartmann, 3 Divert. pour la Harpe avec Viol. ad lib. Oeuv. 3. 1 Thlr. 2 Gr.
Hasenbalg, 2 Sonates pour la Harpe et Violon obligé. 1 Thlr.
— — Andante varié etc. 10 Gr.
— — Ariette variée etc. 10 Gr.
Haydn, Sinf. arr. p. la Harpe par Ragué av. Violon. No. 4. 5. 7. et 11. à 1 Thlr. 8 Gr.
Hertel, Sonatine avec Fl. 8 Gr.
Heinroth, 3 Sonaten.
Heyse, 3 Sonaten mit Begl. einer Flöte. 2. Samml. 12 Gr.
— — Angl. et Walzes. Op. 3. 8 Gr.
— — grande Sonate avec Flûte. Op. 4. 12 Gr.
— — Sonate avec 2 Flût., 2 Cors de chasse et Basse. Oeuv. 6. 16 Gr.
— — 3 Sonates avec Flûte. Op. 8. 1 Thlr.
Knafel, 8 Variat. 8 Gr.
Lang, Sonata con Viol. No. 1. 20 Gr.
Lannoy, Romances avec acc. de Harpe. 8 Gr.
von Leon, 6 Lieder für die Harfe. Erste Abth. 12 Gr.
Leoni, 6 Lessons for the Harpsichord. 20 Gr.
Lorenz, Pot-Pourri tiré de l'opéra: Die Weinlese, de Kunzen arrangé, pour la Harpe. No. 1. 12 Gr.
Della Maria, recueil de 12 Rom. Liv. 1, 2, 3. à 16 Gr.
Martin, 12 Ariette Italienne. 22 Gr.
Millico, Aria: Amor! amor! tu che m' accendi etc. 4 Gr.
Mozart, grande Sonate. Op. 17. 11 Gr.
Müller, 3 Sonatines av. Violon oblig. et 2 Cors ad lib. 1 Thlr.
Naumann, 6 Ariettes ital. 16 Gr.
Niemezeik, Thema, avec 8 Variations. Op. 1. 2. 3. à 6 Gr.
— — Sonate pour 2 Harpes. O. 4. 10 Gr.
Paessler, 6 Sonaten. 1 Thlr. 8 Gr.
Pallas, Lieder für Klavier und Harfe. 8 Gr.
Pavion, 12 airs, suite 1. de 6 airs. 18 Gr.
Pettrini, 6 Sonat. av. Viol. ad lib. Oeuv. 1. 2 Thlr. 6 Gr.
— — 3eme Duo pour 2 Harpes ou Harpe et Violon av. Violon et Basse ad lib. Oeuv. 31. 2 Thlr. 6 Gr.
Piticchio, 12 petites chansons italiennes, partie 1. 1 Thlr.
Pleyel, Duo. Oeuv. 28. 1 Thlr. 8 Gr.
— — 3 Sonates arr. p. la Harpe p. Ragué av. Violon. Oeuv. 15. 1 Thlr. 20 Gr.
— — 3 Sonates arr. pour la Harpe par Ragué avec Violon. Liv. 1 et 2. 1 Thlr. 20 Gr.

Anleitung zum Harfenspiel,

mit

eingestreueten Bemerkungen über den Bau der Harfe,

von

Johann Georg Heinrich Backofen.



Leipzig,
bey Breitkopf und Härtel.



V o r r e d e.

Die Ursache, warum in Deutschland die Harfe so wenig gespielt, beinahe gar nicht kultivirt, und keiner besondern Aufmerksamkeit gewürdigt wird, mag wohl die seyn, daß es bisher an einer gründlichen Anweisung fehlte, woraus sowohl die, welche sie zu erlernen wünschten, als auch die Lehrer für dieselbe, allgemeine Regeln schöpfen konnten.

Dieser Mangel hatte natürlicherweise zur Folge, daß jeder, welcher dieses Instrument zu erlernen gedachte, sich selbst eine Methode bilden mußte, nach welcher er sein Vorhaben am leichtesten ausführen könnte. War dieses auch nicht fehlerhaft, so konnte ihm doch niemand die Reinheit derselben verbürgen, weil die Harfenspieler selbst bis jetzt noch nicht ganz ins Reine mit der ihrigen sind; und jede neue Erfahrung konnte sein ganzes System wieder zerstören. Es gelang daher auch nur sehr wenigen, einen hohen Grad von Stärke auf diesem Instrumente zu erreichen, nämlich nur denjenigen, welche durch ausserordentliche Naturfähigkeiten, Lust, Zeit, Fleiß und Unverdrossenheit den Eigenheiten und der Behandlungsart desselben so lange nachforschten, bis sie alle Schwierigkeiten überwandten, und dieses Instrument in ihre Gewalt bekamen.

Warum sich aber bisher noch Niemand fand, welcher sich durch Aufstellung einer faßlichen und auf eigene Erfahrung gegründeten Methode um dieses Instrument und um dessen Lielhaber verdient gemacht hat, begreife ich um so weniger, da für die meisten bey uns üblichen Instrumente durch Anweisung zu deren Erlernung so reichlich *) gesorgt, und meiner Meinung nach eben dadurch ihre Allgemeinheit bewirkt und befördert worden ist.

Welche Aufschlüsse hätte uns nicht der berühmte Krumpholz über die Pedalharfe und der nicht minder geschickte Lang über die Hakenharfe geben können? Der Erstere, von welchem die Pariser und alle, die ihn gehört haben, noch jetzt mit Bewunderung und Enthusiasmus sprechen, war ein Böhme. Er hatte schon, als er nach Paris kam, einen hohen Grad von Stärke auf seinem Instrumente erlangt, und hob sich nun durch den ausserordentlichen Beyfall und die Aufmunterung der Pariser **) zu einer Gröfse empor, welche vor ihm, und zu seiner Zeit kein anderer erreicht hatte: denn vermittelt des Instrumentenmachers Naderman brachte er die Harfe zu der Vollkommenheit, in welcher wir sie jetzt sehen. Er ertrank, (ob aus Vorsatz, oder durch Zufall ***) , weiß man noch nicht bestimmt) in der Themse, bey seinem Aufenthalte in London.

Der Zweyte, Lang aus Nürnberg, von welchem wir noch viele vortreffliche Kompositionen besitzen, war beynahe eben so fertig auf dem Klaviere, und spielte nicht selten die Harfe und das Klavier zugleich, nämlich mit der rechten Hand die Harfe, und mit der linken das Klavier.

*) So giebt es z. B. mehrere Anweisungen fürs Klavier, für die Violine, Flöte u. s. w., nur für die Harfe ist meines Wissens (die von Hrn. Herbst ausgenommen, die aber in der Hauptsache, „von der richtigen Fingersetzung“ mehr schädlich als nützlich ist) noch nichts gethan worden.

**) Es wurden ihm öfters kostbare Geschenke zugeschickt, ohne daß er erfahren konnte, von wem?

*** Die Pariser glauben das erstere fast allgemein. Sie schreiben diese unglückliche Begebenheit seinem tiefsinnigen und schwermüthigen Charakter; hauptsächlich aber der Eifersucht gegen seine Frau, eine gebohrne Stechler, zu.

V o r r e d e.

Er hatte die Harfe so sehr in seiner Gewalt, daß er Stundenlang in immerwährendem Zusammenhange mit den frappantesten Ausweichungen fantasirte. Als eine vorzügliche Geschicklichkeit desselben verdient bemerkt zu werden, daß er 16theilige Semitonienläufe in Allegrotempo sehr deutlich und gleich herausbrachte, welches gewiß sehr schwer ist. Er machte mehrmals Reisen an deutsche Höfe, wo man ihn durch vorthellhafte Anerbietungen und reichliche Besoldung zu engagiren suchte: allein seine Vorliebe für sein Vaterland, dem er sich aufopferte, ließ ihn nirgend ruhen. Er kam nach Nürnberg zurück, wo man ihn mit Vergnügen hörte, aber nicht im mindesten unterstützte, oder belohnte. Selbst diejenigen, welche er so oft durch sein bezauberndes Spiel entzückte, zogen ihm bey Gelegenheiten, wo er auf die Belohnung seines Fleißes und Talentes gerechte Ansprüche hätte machen können, einen Mann vor, der in Ansehung dieser weit unter ihm stand. Lang hätte sowohl wegen seiner Geschicklichkeit, als wegen seines vortrefflichen Charakters den reelsten Dank seiner Mitbürger verdient: er starb aber in der größten Dürftigkeit, mit dem schmerzlichen Bewustseyn, sein Weib und Kind brod- und hülflos hinterlassen zu müssen. — Ruhe seiner Asche!

Nach dem Geständniß aller, welche das Glück hatten, diese zwey Männer zu hören, wirkten sie, so wie vom Orpheus erzählt wird, durch die Zauberkraft ihrer Musik so sehr auf ihre Zuhörer, daß diese unwiderstehlich an sie hingezogen, und in Erstaunen und Entzücken versetzt wurden. Auch ich wurde durch eine Fantasie des letztern so hingerissen, daß ich sogleich leidenschaftlich für dieses Instrument, das ich noch nie so hatte spielen hören, eingenommen wurde. Ich entschloß mich daher, es zu lernen, es koste auch was es wolle, suchte begierig eine Harfe auf, und nachdem ich eine gefunden hatte, und ihn um seinen Unterricht bitten wollte, starb er. Ich nahm nun bey einem seiner Schüler Unterricht; aber wahrscheinlich war er auch für diesen zu früh gestorben, denn er konnte mich nichts als die ersten Anfangsgründe lehren. In Frankreich wollte ich die Harfe wieder zu meinem Hauptstudium machen, (das Klarinett war dazumal mein gagne-pain) *) allein die Revolution verdunkelte alle meine Aussichten. Ich ging nach Spanien. Der Krieg folgte mir in dieses Land auf dem Fusse nach. Um ihm auszuweichen, begab ich mich nach Italien. Auch da fand ich Gährung in allen Gemüthern, und die Musen von ihrem friedlichen Wohnsitze aufgeschreckt. Ich reiste wieder hieher nach Nürnberg, wo ich im ruhigern Aufenthalt mein Harfenstudium von neuem begann. Ich würde aber nicht gewagt haben, mit dem Resultat meines Studiums öffentlich aufzutreten, wenn nicht, wie ich gleich anfangs erwähnte, der Mangel an einer Anweisung für die Harfe, und die öftern an mich geschehenen Anfragen und Aufforderungen mich dazu veranlaßt hätten.

Ueberdies halte ich es auch für Pflicht, meine in Hinsicht auf dieses Instrument seit vielen Jahren gesammelte, und auf Erfahrung gegründete Kenntnisse dem musikalischen Publikum, besonders aber den Liebhabern der Harfe mitzutheilen. Die größte Belohnung für mich wird seyn, wenn ich wahrnehme, daß ich dadurch zur Verpflanzung dieses Instruments (welches bisher nur in Frankreich geschätzt wurde, und vorzugsweise bey dem schönen Geschlecht daselbst den Rang vor allen Uebrigen behauptete) in unser Deutschland etwas beygetragen habe.

*) Broderwerb.



Erstes Hauptstück.

§. I.

Von der Harfe im Allgemeinen, und deren Vervollkommnung.

Mit der Geschichte der Harfe bin ich sehr wenig bekannt; ich kann daher auch die von Herrn Herbst, oder vielmehr von einem gewissen, mir aber durchaus unbekannten, Johannes angegebene Zahl der 40000 *Harfenisten*, die der König Salomo ausser seiner Hofkapelle gehabt haben soll, nicht widerlegen. Ossian spricht von hundert Barden, oder Harfnern, die Fingal hatte, aber ich bin immer der Meinung, dass man bey Dichtern nicht alles nach dem Buchstaben nehmen dürfe.

Auch weis ich nicht, wer die Harfe erfunden, oder nach und nach durch Verbesserungen vervollkommnet hat. Nur so viel ist mir bekannt, dass sie noch zur Zeit, da Krumpholz anfieng sich ihr völlig zu widmen, in einem äusserst armseligen Zustande war. Erst durch diesen geistreichen und erfinderischen Kopf wurde sie der Vervollkommnung näher gebracht, und in ganz Frankreich an die Spitze aller Instrumente gestellt. *)

Sie war zwar auch vorhin schon mit Pedalen, und folglich auch mit Mechanismus versehen, aber wie erbärmlich waren beide? Erstere waren meistens hinten an dem mittlern Körperblatte, welches breiter war als die übrigen, so dicht neben einander angebracht, dass es bey nahe unmöglich schien, sie ohne sehr spitzige Schnäbelschuhe treten zu können. Sie korrespondirten mit dem Mechanismus durch den Körper selbst, wodurch öfters ein widriges Geklirre entstand, und dem Instrumente natürlicherweise viel Ton benommen wurde. Der Mechanis-

*) Hier ist nur die Rede von den Pedalharfen. Denn unsre deutschen Hakenharfen haben meines Wissens, und nach denjenigen Harfen zu urtheilen, die schon vor der Meinigen existirt haben, noch wenig Ausbildung erhalten.

chanismus war so verworren, so schwach und so gebrechlich, daß man bey jedem Pedaltritte Gefahr lief, ihn zu zertreten. Und ereignete sich ein solcher Unfall, so war das Instrument so gleich unbrauchbar. Die Saiten waren sehr enge beysammen. Der Steg, an welchen die Saiten mittelst der Pedale gedruckt wurden, war in einem Stück, welches von einem Ende des Halses bis zum andern lief; man konnte also die Octaven, wenn sie falsch waren, (welches meist durchaus der Fall war,) um so weniger verbessern, da sogar statt der obern Hämmerchen, welche seit Krumpholz in Schrauben laufen, und wodurch man diesem Uebel mittelst der einzelnen Stege sehr leicht vorbeugen kann, bloße Haken ohne Schrauben angebracht waren. Ich begreife nicht, wie ein solches verdrießliches Instrument Liebhaber finden konnte. Die französischen Mechaniker quälten sich mit allerley Verbesserungen. Sie gaben ihren Arbeiten mancherley Gestalten, aber Krumpholz gab ihnen erst die rechte, wiewohl auch nur nach vielen misslungenen Versuchen. So liefs er anfangs den Mechanismus aus Messing verfertigen. Da er aber dieses Metall zu weich und also auch zu nachgiebig fand, so gerieth er auf den Einfall, einen Versuch mit Stahl zu machen. Dieser Versuch schien ihm gelungen zu seyn: denn er blieb lange Zeit ruhig dabei. Vermuthlich machte er aber unterdessen neue Erfahrungen, die ihn eines Bessern belehrten. Auch ich machte sie. Ich kaufte mir in Lion eine Harfe mit stählernem Mechanismus, wo ich aber leider! bald bemerkte, daß er rostete, und in der Folge gar sprang. Freylich mochte wohl dieser Stahl nicht von dem besten gewesen seyn, aber auch den besten konnte man nicht vor dem Roste sichern. Kurz, Krumpholz kam endlich auf den letzten und besten Einfall, ihn nemlich aus Eisen verfertigen zu lassen; und die Erfahrung hat bewiesen, daß dies das tauglichste und dauerhafteste Metall dazu ist. Ueberhaupt ist eine nach Krumpholzheimer Art verfertigte Pedalarfe so solid und auf Dauer gebaut, daß sie nur durch gewaltsame Mittel zerstört werden kann, und der Mechanismus würde auch dann selten Schaden leiden, wenn gleich das Uebrige in Stücken gieng, welches Letztere jedoch auch nur durch einen starken Fall geschehen könnte, weil nicht das ganze Instrument von Eisen ist.

Den äusserlichen Bau einer guten Pedalarfe können meine Leser in der Vignette auf dem Titelblatte sehen. Wer sich mit dem innern Baue einer Pedalarfe und mit der Geschichte derselben näher bekannt machen will, der lese *Herbsts Anleitung, die Harfe richtig spielen zu lernen*. Uebrigens muß eine gute Pedalarfe folgende wesentliche Eigenschaften haben:

§. 2.

Kennzeichen einer guten Pedalarfe.

Erstens. Müssen die Saiten in solcher Entfernung von einander stehen, daß der Spieler mit seinen Fingern bequem dazwischen kann. Im entgegengesetzten Fall entsteht beym Spielen ein unangenehmes Schnarren.

Zweytens. Müssen die kleinen messingnen Querstäbchen unten an den Löchern, worein die Knöpfchen zur Befestigung der Saiten gesteckt werden, genau an dem obern Rande derselben angebracht seyn, so daß die Saiten auf den Stäbchen aufliegen. Stehen diese zu entfernt von den Löchern, so müssen natürlicherweise die Saiten auf dem Holze ruhen, welches nicht nur dem Tone schadet, sondern auch die unangenehme Folge hat, daß die Saiten mit der Zeit das Holz ausfressen, und dann beym Stimmen leicht ausfahren, wenn man sie nicht mit sechsfachen Knoten, oder diese wohl gar noch mit Papier versieht; diese Erfahrung habe ich schon selbst gemacht, und es kann überdies dieses Uebel nicht leicht gehoben werden.

Drittens. Müssen alle Knöpfchen eine mit dem Saitenbezuge verhältnißmäßige Krinne haben, und gut in die Löcher passen, sonst gleiten die Saiten aus, oder reißen wohl gar die Knöpfchen mit fort, woraus mancherley Unannehmlichkeiten entstehen können.

Viertens. Müssen die Hämmerchen oben fest in ihren Schrauben laufen, sonst sinken sie herab, und können also die Saiten nicht berühren, im Fall sie um einen halben Ton erhöht werden sollen.

Fünftens. Müssen die Stege oder Sättel, worauf die Saiten durch die Pedale gedrückt werden, sehr richtig abgemessen seyn, das heißt: sie dürfen weder zu hoch, noch zu tief stehen, sonst giebt es, wenn die Saiten auch noch so rein gestimmt sind, falsche Octaven.

Sechstens. Müssen die Stäbe, welche das Pedal mit dem Mechanismus verbinden, durch die Stange, und nicht durch den Körper laufen.

Siebtens. Müssen diese Stäbe unten mit wenigstens $1\frac{1}{2}$ Zoll langen Schrauben über den Mütterchen versehen seyn, damit man die Pedale, im Fall die Federn nachlassen sollten, höher an die Stäbe hinauf schrauben, und diese dadurch verkürzen kann.

Achtens. Müssen die Pedale an sich selbst so fest seyn, daß sie, ohnerachtet aller Bewegungen und Lagen, die man der Harfe geben könnte, nicht das mindeste Geräusch machen; im entgegengesetzten Falle zeugt es von nachlässiger Arbeit.

Neuntens. Müssen die geschwungenen Stäbe des Mechanismus in dem Hals alle von gleichem Schwunge seyn,



und nicht so
unordentlich
wie dieser:



A 2

denn

denn durch diesen Letztern reiben die Stäbe, und hauptsächlich die kleinen Gelenke, wenn sie in Bewegung gesetzt werden, an einander, und verursachen dadurch Knarren und Stocken. Endlich

Zehntens. Kann man aus einem grellen, schreyenden Ton, auf einen zu schwachen Resonanzboden, und aus einem dumpfen melancholischen Ton, auf einen zu starken, das heisst: zu holzreichen Resonanzboden mit Gewissheit schliessen. Der zu schwache Resonanzboden hat noch überdies die ganz natürliche Untugend, dass er sich mit der Zeit wölbt, oder wohl gar aufreißt.

§. 3.

Wie die Pedalharfe stets gut erhalten werden kann.

Um eine Pedalharfe in gutem Stande zu erhalten, ist es nothwendig, dass man ohngefähr alle halbe Jahre den Mechanismus nachsieht. Ist er zu trocken, so taucht man ein zugespitztes Hölzchen in *destillirtes Baumöl*, berührt damit nur die Wirbel oder Gelenke sowohl des obern als untern Mechanismus, bewahrt übrigens das Instrument vor Feuchtigkeit, Sonnenschein, Zugluft, feuchten Ausdünstungen, geheizten Oefen, (das heisst: man entferne sie davon soviel als möglich) und besonders vor Staub, welches Letztere am besten dadurch bewerkstelligt werden kann, dass man es nach jedesmalgeendigtem Spielen mit einem wollenen Sack behängt, und noch überdies, wenn es seyn kann, in den Harfenkasten, welchen man gewöhnlich mitkauft, stellt. Sollte ausserdem eine Feder, oder Schraube nachlassen: so kann sich ja jeder leicht durch Nachschrauben, oder durch Nachlassung der Schrauben vermittelt des Harfenschlüssels, der in allen Fällen zu gebrauchen ist, selbst helfen. Nehmlich mit dem einen Gliede desselben, welches wie ein Meissel geformt ist, hebt man die Saitenknöpfchen heraus, auch löset man damit die 3 grossen Schrauben unten an dem Boden der Harfe, und alle übrigen am ganzen Instrumente. Mit dem andern Gliede, welches eine viereckige Oeffnung hat, werden die Saiten gestimmt, auch bedient man sich desselben, um die Pedale durch die Mütterchen fester an die Stäbe anzuschrauben oder nachzulassen. Des dritten Gliedes bedient man sich nur, um oben die Hämmerchen, welche die Saiten an die Stege drücken, auf- oder zuzuschrauben, je nachdem sie die Saiten zu locker oder zu fest fassen.

Aus diesen so eben angeführten Bemerkungen über die Pedalharfe, wird sich ein jeder, wie ich dafür halte, leicht selbst ohne weitem Unterricht oder fremde Beyhülfe in allen Verlegenheiten Rathes erholen können.

Und nun zu unsrer deutschen Harfe.

§. 4.

Kennzeichen einer guten Hakenharfe.

Erstens. Müssen die Saiten, eben so wie bey der Pedalharfe, in einer für die Finger bequemen Entfernung von einander stehen, aus eben demselben Grunde, den ich bey der Pedalharfe angeführt habe.

Zweytens. Guter Ton ist eine Hauptsache bey jedem Instrumente, welcher aber bey Hakenharfen selten anzutreffen ist. Denn da dieses Instrument sehr wenig kostet, so kann man auch nicht, ohne unbillig zu seyn, verlangen, daß der Körper mit aller dabey nöthigen Aufmerksamkeit und Präzision gebauet werde.

Drittens. Darf der Hals nicht zu stark geschwungen seyn, sonst kann derselbe, besonders in der Mitte, leicht brechen, weil der Hals daselbst, sowohl des Schwunges, als der Saiten wegen, die in dieser Gegend am meisten Gewicht haben, am schwächsten ist. Einige Instrumentmacher haben diesem Uebel dadurch abzuhelpen gesucht, daß sie dem Hals den Schwung benahmen, und ihn dem Körper gaben, indem sie diesen beynahe im Halbzirkel bauten, wodurch nun freylich die Verkürzung der Saiten in der Mitte des Instruments auch bewirkt wurde, allein welche possirliche Figur hat eine solche Harfe! — Wer wird nicht bey dem ersten Anblick, wenn ein dickleibiger Harfenspieler dahinter sitzt, auf die Vermuthung gerathen, er habe sich sein Instrument *anmessen* lassen? Oder sich nicht über die Höflichkeit eines solchen Instruments wundern, daß es so gefällig den gesegneten Umständen einer Dame nachgiebt? Ueberdies muß ein solcher Körperbau für den Instrumentmacher, wie leicht zu erachten, eine äusserst mühsame Arbeit seyn. Warum legt er dem Halse nicht lieber eine eiserne Platte von gleicher Form an? Dann könnte er ihm ja leicht jede willkührliche Gestalt geben. —

Viertens. Darf die Stange ja nicht zu zierlich seyn, sonst schwingt sie sich, oder bricht wohl gar. Ueberhaupt wird derjenige, welcher seine Harfe gern in den Kammerton stimmen möchte, wohl daran thun, wenn er die Wiedereinsetzung einer andern Stange, im Fall sich die erste schwingen sollte, bey dem Instrumentmacher zur Bedingung macht.

Fünftens. Dürfen die Haken oder Schrauben, wodurch die halben Töne hervorgebracht werden, weder zu fest, noch zu locker seyn. Auch müssen sie bey jeder Drehung und Wendung, an dem Holze des Halses, so wie an den Saiten, *fest* anstehn. Ist ersteres nicht, so klingen die halben Töne dumpf, und fehlt es am zweyten, so schnarren sie. Sollte indeß ein Haken zu streng geahn, so wäre diesem Uebel leicht dadurch abzuhelpen, daß man die Harfe auf die entgegengesetzte Seite des Hakens legte, und diesen, ohne ihn weiter zu bewegen, nur mit einem Tropfen Oel an der Oefnung begösse. Geht ein Haken zu leicht, so zieht man ihn heraus, legt ein Stückchen Saite in das Loch, und schraubt ihn wieder ein.

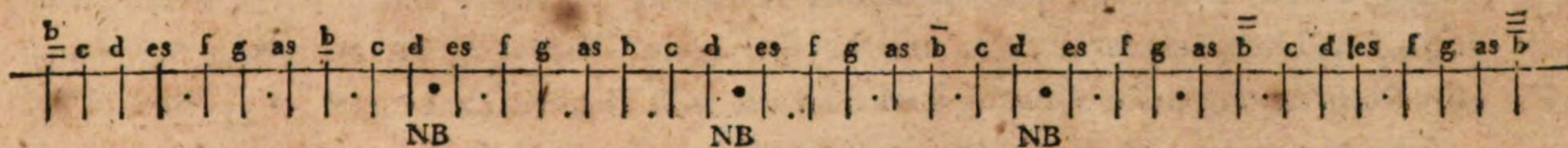
Bey dieser Gelegenheit muß ich eines Versuchs erwähnen, welchen ich mit *gedoppelten* Haken anstellte, und der ganz meinen Wünschen entsprach. Ich liefs mir nemlich die Haken an meiner Harfe *durchaus* machen, sie auf der andern Seite des Halses ebenfalls umbiegen. Dieses gewährte mir nun den bedeutenden Vorthail, daß ich die halben Töne mit beyden Händen machen, und folgende und ähnliche Sätze, die sich sonst nicht ohne Auslassung einiger Bassnoten exekutiren lassen, sehr leicht spielen konnte.

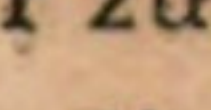
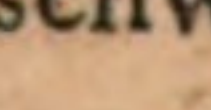


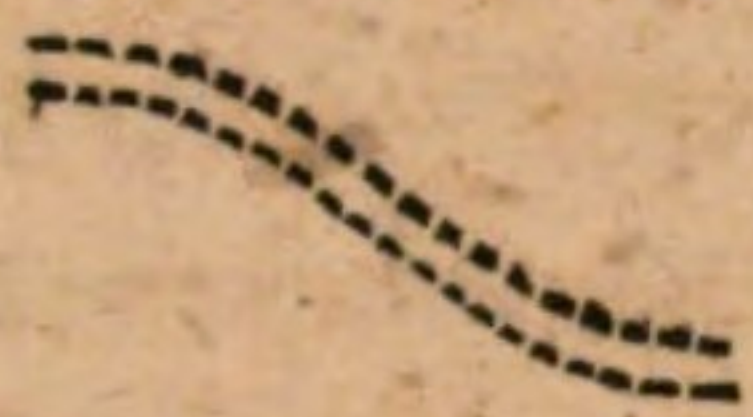
Freylich erfordert diese Neuerung anfangs einige Uebung für die rechte Hand, da diese aber, wie bekannt, in allen Stücken thätiger und geschickter ist, als die linke, so will sie auch hier bald das Geschäfte der Semitonien ganz allein übernehmen, man gebe dies aber ja nicht zu, sondern verweise sie *nur auf die Nothfälle*. Endlich

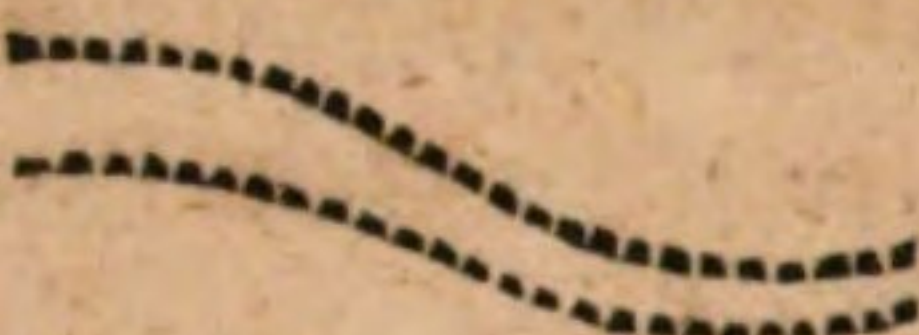
Sechstens. Müssen die Haken durch alle Octaven an eben demselben Orte stehen, nemlich entweder durchaus zwischen B und C, D und Es, F und G, oder zwischen Es und F, G und As, B und C. Nach erster Hakeneinrichtung ist das A isolirt, und nach der zweyten das D. Eine Lücke mußs statt finden. Denn wollte man alle Saiten mit Haken versehen, so würde folgende Unordnung sowohl in den Octaven, als hauptsächlich durch das verschiedene Umdrehen der Haken entstehen. Zum Beyspiel: B und C, D und Es, F und G, A und B, C und D, Es und F, u. s. w. Um aber auf alle Fälle vorbereitet zu seyn, oder vielmehr, sich vorbereiten zu können, so lasse man die isolirten Stellen mit Löchern versehen, verschaffe sich eben so viele Haken, welche aber um ein Merkliches gröfser seyn müssen, als die übrigen, damit sie, wenn ein Tonstück ihre Einschraubung nothwendig machen sollte, über ihre Nachbarn hervorragen, und dadurch leichter ergriffen werden können. Allerdings setzt dies zum Voraus, daß auch der geschick-

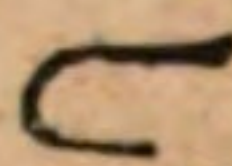
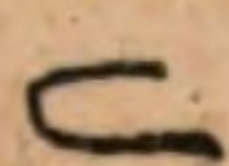
schickteste Hakenharfenist jedes Tonstück vor dessen Abspielung vorher durchsehen müsse. Allein, eben weil diese Vorsicht, *der Unvollkommenheit des Instruments wegen*, nothwendig ist, so kann sie auch auf ihn kein falsches, oder nachtheiliges Licht werfen. Denn er sucht sich ja nur mit den Haken bekannt zu machen, und diese haben mit seinem eigentlichen Spiele nichts gemein. Ueberhaupt wäre zu wünschen, daß nur eine einzige Einrichtung der Saiten und Haken bey unsern deutschen Harfen allgemein eingeführt würde, so wie dies auch bey den französischen Pedalharfen, oder auch bey den Tasteninstrumenten, wo ein jeder halbe Ton seinen *bestimmten* Platz hat, der Fall ist. Es wäre dieses nicht allein für die Instrumentmacher sehr gut, als welche sich erst bey Verfertigung eines jeden neuen Instruments, wegen der verschiedenen Bauart der gegenwärtigen Harfen, bey dem Besteller nach dem beliebigen Umfange der Saiten, und nach den Plätzen der Haken befragen müssen, wodurch dieser meistens selbst in Verlegenheit gesetzt wird; sondern es wäre auch von wichtigem Vortheile für jeden Harfenspieler, indem er auf jeder Harfe sogleich zu Hause wäre, und nicht überall *sein* Instrument mit sich schleppen dürfte. Und wie sehr würde dadurch die Arbeit des Komponisten erleichtert, wenn er nur nach *einem* System setzen könnte. Ich [will daher den] Harfenmachern [den Vorschlag thun, ihre Instrumente nach folgendem Saitenumfang und Hakensysteme zu]bauen:



Die drey, mit NB bezeichneten Haken, sind diejenigen, deren ich vorhin Erwähnung gethan habe, und welche gröfser seyn müssen, als die übrigen, und nur im Nothfall eingeschraubt werden. Schlüßlich möchte ich noch den Instrumentmachern anempfehlen, diejenigen Wirbel, zwischen welche ein Haken bestimmt ist, je zwey und zwey in *gleiche Höhe* zu stellen. Sie gefallen zwar dem Auge in dieser kleinen Unordnung nicht so sehr, als in ihrem schönen Schwunge, aber das Ohr gewinnt um so viel mehr dabey, indem die halben Töne durch diese nicht im geringsten mehr Mühe verursachende Veränderung *viel mehr* Reinheit erhalten. Kurz, ich bin überzeugt, dafs der erste damit angestellte Versuch sogleich zur festen Regel übergehen wird. Denn es ist ja doch sehr natürlich, dafs derjenige Haken, z. B. zwischen dem B und C unmöglich ein reines H, und ein eben so reines Cis hervorbringen kann, welches an sehr geschwungenen Hälsen, wo bisweilen der B Wirbel um einen Zoll höher steht, als der andere, noch unmöglicher wird. Sollten indessen, ohnerachtet dieser neuen Einrichtung, die Semitonen doch nicht rein seyn, so liegt die Ursache blos an der zu starken oder zu schwachen Krümmung der Haken, welchem leicht auf diese Art abzuhelpen ist, dafs man diese, wenn z. B. die halben Töne zu tief seyn sollten, mehr aus einander biege, nemlich so:  statt so:  und

so im umgekehrten Fall. Eigentlich können hier die Instrumentmacher das Beste dadurch thun, daß sie die Hakenlöcher, nach Verhältniß der Saitenlänge, tiefer oder höher bohren. Ganz falsch wäre es, sie in gleicher Linie mit den Wirbeln, nemlich so  anzubringen;

sie müssen ohngefähr in folgender Richtung mit einander stehn:  Die Haken

im Bass werden gewöhnlich verkehrt geschraubt, nemlich so  statt so:  weil sonst die Löcher dazu zu tief an dem untern Rand des Halses gebohrt werden müßten.

§. 5.

Von dem Saitenbezug.

Dieser muß durchaus schwächer seyn, als der Violinbezug. Ich wollte zwar schon verschiedenemal einen gewöhnlich starken Violinbezug als Richtschnur für meine Harfe annehmen: allein an meiner Hakenharfe brach die Stange, da ich sie zugleich in den Kammerton stimmen wollte, wobey ich noch überdies bemerkte, daß der Ton sehr viel verlohrt; er klang dumpf und düster, welche Erfahrung ich auf meiner Pedalarharfe ebenfalls machte, der bezaubernde helle volle Ton klang schwermüthig, und brachte mein Gemüth in die nemliche Stimmung. Ueberdies erfordert ein solcher Bezug starke Hände und abgehärtete Finger — auch viel Saiten. — Ich rathe daher, zu den höchsten Tönen feine 2 fädige Quinten zu nehmen, jedoch alle 3 oder 4 Saiten von stärkerer Gattung. Bey dem Es selbst fangen erst die 3 fädigen feinen Quinten an. Diese reichen zunehmend bis zum G. Nun folgen die schwachen 4ten wachsend bis zum B. Dann die schwachen 3en zunehmend bis zum D. Die 2en wachsend bis zum F, und endlich die stärksten 2en bis zur letzten Saite, welche aber auf jeder Hakenharfe eine starke überspinnene 3 seyn muß. Da die Pedalarharfen meistens bis ins G gehen, so muß das Es schon überspinnen seyn, und so zunehmend alle sechs untern Saiten, wobey sich die Franzosen roher Seide statt der Darmsaiten bedienen. Diese überspinnenen Saiten von roher Seide geben einen viel hellern und bestimmtern Ton von sich. Ferner müssen, zur Erleichterung für Lernende, und selbst für geübtere Spieler, die F durch blaue, und die C durch rothe Saiten, bezeichnet seyn. Sind die Saiten alle gleichfarbig, so kann sich der Schüler nirgend orientiren und muß verdrüsslich werden. Man benehme dem Klavierschüler die weißen Tasten, so wird seine Lernbegierde bald erkalten. Manche Lehrer mahlen dem Schüler (vermuthlich aus Mangel an gefärbten Saiten) die Buchstaben an den Hals der Harfe. Dieses ist aber eben so verwerflich, als das Aufkleben derselben auf die Klaviertasten. Fehlt es wirklich an gefärbten Saiten, so färbe man sie lieber selbst, ehe man den Anfänger gleich beym ersten Akkord in Furcht und Angst versetzt.

Uebri-

Uebrigens bin ich der Meynung, man entwöhne den Schüler so bald als möglich von dem Hin- und Hersehen. Die Noten zeigen ihm, was er spielen soll, und nicht die Saiten. Nur bey gewagten Sprüngen erlaube man ihm, auf diese einen Blick zu werfen, und er wird sich durch die, obgleich nur wenigen bezeichneten Saiten, leicht darein finden können. Diese Meynung ist zwar nicht neu, ich weiß es wohl, auch soll sie nur die Harfenspieler, Lehrer und Schüler angehen. Denn nur diese scheinen es (wenigstens der meiste Theil davon) für unmöglich zu halten, daß man nach Noten spielen könne. Sie lernen und spielen alles auswendig, und so lehren sie es auch wieder. Sollten denn diese Herren allein nicht wissen, daß die erste Regel, für jeden, der ein musikalisches Instrument erlernen will, diese ist: auf die Noten, und nicht auf das Instrument zu sehen? Oder haben sie Gründe, wodurch sie beweisen können, daß diese Regel *blos bey der Harfe* unanwendbar, oder wohl gar unmöglich ist? Meine Schüler befinden sich bey Beobachtung derselben recht wohl. Ausdauernde Uebung kann noch weit mehr Hindernisse heben, als diese Herren zu ihrer Rechtfertigung anzuführen im Stande seyn mögen. Welchem weit verdrüßlichern Geschäfte müssen sie sich nicht bey Erlernung eines jeden neuen Stückchens, welches sie sich nur nach langer peiniger Arbeit eintrichtern können, unterziehen? Und am Ende können sie doch nur — einige Stückchen. Wie oft müssen sie beschämt dastehen, wenn sie um die Abspielung eines ihnen vorgelegten, obgleich leichten, ihnen aber *unbekannten* Stückchens gebeten werden! Zum Glück wird ihnen ihre Weigerung wenigstens nur als *Caprice* angerechnet. —

§. 6.

Von der Stimmung der Harfe.

Die Pedalarhe ist immer in Es gestimmt, man kann also vermittelst der Pedale, wodurch man alle Saiten um einen halben Ton erhöhen kann, aus allen Tönen spielen. Sollte indessen ein Tonstück aus As dur, oder F moll gehen, so stimmt man die D um einen halben Ton, nemlich ins Des, herunter. Wird aber dieser Ton in einem andern Tonstück nur kurz berührt, so wird er durch das Cis gemacht. Eben so verhält es sich mit dem As, welches in A gestimmt werden muß, wenn das Tonstück aus E dur gehen sollte. Im übrigen hilft man sich auch nur mit dem B, wenn das Ais blos als eine kurz vorübergehende, oder durchgehende Note vorkommen sollte. Die Herren Compositeurs, die etwa schon für die Harfe gesetzt haben, oder noch dafür zu setzen gedenken, möchte ich bey dieser Gelegenheit aufmerksam machen, und bitten, wenn sie für die Harfe setzen, doch ja *blos für die Harfe* zu setzen, und nicht durch die Aufschriften: *Pour la Harpe ou le Forté piano* zur Vermuthung Anlaß zu geben, als hätten sie von diesen beyden Instrumenten irrige Begriffe, oder als hätten sie von den beyderseitigen Verhältnissen dieser Instrumente gegen einander, gar keine Kenntnisse. Denn was können sie mit

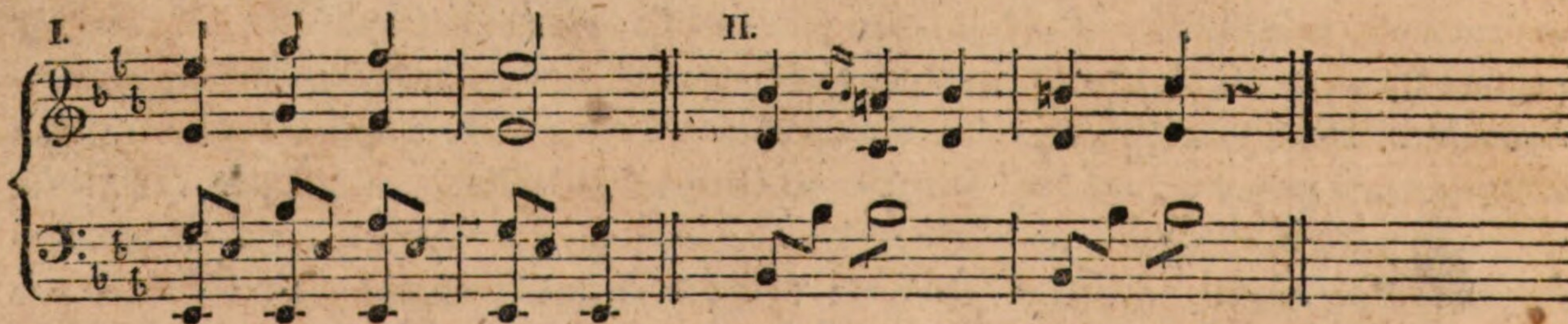
diesen Aufschriften: *Pour la Harpe ou le Fortépiano*, oder *Pour le Fortépiano ou la Harpe*, anders sagen wollen, als *Erstens: gleich leicht auf beyden Instrumenten zu exekutiren*. Wie kann aber dieses seyn, da die Hände auf der Harfe in *gleicher* Lage sind, indess sie auf dem Klaviere einander entgegen liegen, so dafs also, was auf der Harfe mit dem 4ten Finger der rechten Hand gegriffen wird, auf dem Klaviere mit dem 1sten oder 2ten gespielt werden mufs, woraus ganz natürlich folgt, dafs diese zwey Instrumente zwey ganz verschiedene Applikaturen haben müssen, welches in dem Hauptstück: über den reinen Fingersatz, deutlicher eingesehen werden kann *). Schon der einzige Umstand, dafs auf dem Klaviere 10 Finger spielen, indess die beyden kleinen Finger auf der Harfe schlechterdings nicht zu gebrauchen sind, wird meiner Behauptung, dafs nemlich die Klaviermusik nicht *gleich leicht* auf der Harfe, und so umgekehrt, exekutirt werden kann, hoffentlich einen entscheidenden Ausschlag geben.

Zweytens. Soll vielleicht ein solches Tonstück auf beyden Instrumenten *gleiche Wirkung* hervorbringen? Da mufs ich aber sehr um Verzeihung bitten. Denn selbst die besten Compositionen verlieren, wenn sie auf ein anderes Instrument übergetragen werden, *die Wirkung*, die sie auf ihrem Urinstrumente nie verfehlen. Dieses ist auch hier der Fall. Man überzeuge sich hiervon selbst durch eine damit anzustellende Probe. Man spiele eine Krumpholzische oder auch eine andere *blos für die Harfe* gesetzte Composition auf dem Klavier, und so umgekehrt. —

Und endlich *Drittens*, könnte noch unter dieser Aufschrift verstanden seyn: Es läfst sich auf der Harfe *auch* spielen: Es läfst sich auf dem Klaviere *auch* spielen. Ja das mag wahr seyn **). Und wenn nun vollends ein *Arrangeur* dahinter kömmt, so wird er bald das Stück so dressiren, dafs es auf allen übrigen Instrumenten *auch* gespielt werden kann. —

Die *vierte* und wahrscheinlichste Ursache ist — *Spekulation*, die ich aber in so fern tadelnswerth finde, als sie den Abnehmer solcher Compositionen öfters *dadurch* in Schaden bringt, dafs

*) Indessen habe ich doch in bemeldetem Hauptstück auch Klaviersätze beziffert, damit man solche Producte (unter denen sich übrigens, in Hinsicht auf Composition selbst, ganz vortrefliche befinden,) weil sie nun einmal da sind, oder noch erscheinen könnten, auch auf der Harfe zu exekutiren im Stande ist.



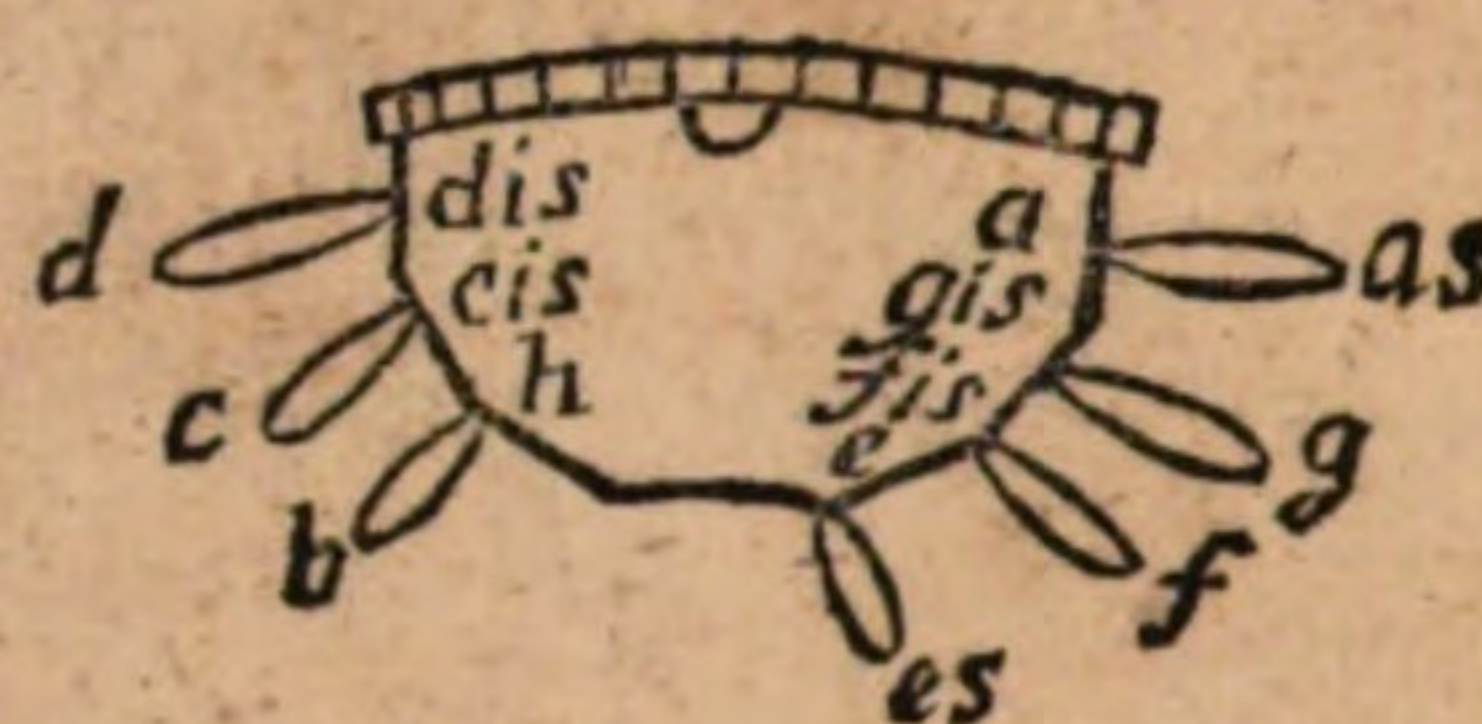
**) In so ferne keine solche Sätze vorkommen: I. als welche nur auf der Harfe gespielt werden können. Oder solche, wie das zweyte Beyspiel zeigt, II. als welche nur für das Klavier taugen.

dafs die Gattung der Harfen nicht *auf der Aufschrift* angezeigt ist. Die meisten Harfencompositionen erscheinen in Frankreich; diese sind ohne Ausnahme für die Pedalharfe gesetzt, weil man dort die Hakenharfen kaum dem Namen nach kennt, und diesen Tonsetzern kann also kein Vorwurf gemacht werden. Unverzeihlich ist es aber bey den Unfrigen, die doch wohl wissen, dafs gegen einen Harfenspieler, der eine Pedalharfe besitzt, vielleicht zwanzig nur blos Hakenharfen haben. Daher kömmt der wenige Absatz der Harfencompositionen in Deutschland, und daher allenthalben so schales Harfenspiel, weil jeder Harfenist sich selbst seine Musik componirt oder arrangirt. Keiner wirft gern das Geld weg, welches er doch bey jedem Ankauf neuer Musikalien befürchten mufs. Und ich gehe hierin sogar so weit, dafs ich behaupte, diese Unaufmerksamkeit (oder wie man es nennen will) und überhaupt der Mangel an Compositionen für die Hakenharfe sey grösstentheils die Ursache, warum die Harfe, dieses bey den Franzosen so sehr beliebte Instrument, in Deutschland so ganz vernachlässigt, und in dem Grade, als sie in Frankreich und nun auch in Italien, besonders bey dem Frauenzimmer, immer mehr kultivirt und allgemeiner wird, bey uns immer mehr in Abnahme kömmt. Diesem Uebel wäre nun freylich leicht dadurch abzuhelfen, dafs man jedesmal auf der Aufschrift bestimmt anführte, ob die Composition für die Pedal- oder Hakenharfe gehöre; und hernach, dafs man mehr für dieses Instrument setzte. Allein letzteres setzt nothwendigerweise voraus, dafs man das Instrument genau kenne, das heist, dafs man wisse, *was* man setzen darf, und was anwendbar ist, *was* Wirkung thut, und *wie* diese Wirkung erreicht werden kann, dafs man die schwache Seite der Harfe schonen, und die vortheilhafte benutze. Denn bey keinem Instrumente sind für die Compositeurs so viele Vorkenntnisse nöthig, als bey diesem. Man erkennt hier den Unwissenden gar zu leicht, und ich rathe daher jedem, der gern sicher geht, sich die Krumpholzschen Präludien für die Pedal- und die Langischen Compositionen für die Hakenharfe anzuschaffen. Dies sind die besten Lehrer sowohl in Hinsicht auf Applicatur und Ausweichungen, als auch hauptsächlich auf Wirkung.

Ich komme wieder zur Hauptsache. Die Pedalharfe wird nach Quinten und Octaven in schwebender Temperatur auf folgende Weise gestimmt: (Es versteht sich, dafs immer nur die nachfolgenden, oder neuen Töne nach den vorhergehenden gestimmt werden. So wird z.B. nachdem die erste Octave rein gestimmt ist, bey der darauf folgenden Quinte das As, dann das B, F, das tiefe F. u. s. w. gestimmt.) Die linke Hand schlägt die Saiten an, und die rechte stimmt.



Die Namen und Plätze der Pedale sind aus folgender Zeichnung des untern Theils der Harfe zu ersehen. Die innestehenden Töne werden durch die Pedale hervorgebracht.



Jedes Tonstück zeigt dem Spieler von selbst an, wie er sein Instrument darein versetzen kann. Steht z. B. das Tonstück in G dur, so steckt er die Pedale A, E, H und Fis in die nebenbey angebrachten Winkel, weil er wohl weiß, daß in der Tonleiter von G dur kein As, Es, B und F ist.

Mit der Hakenharfe ist es hierin ganz anders. Denn da ein Haken, wenn er an eine Saite gedrückt wird, nur *einen* halben Ton erzeugen kann, so muß die andere daran stehende Saite, wenn sie auch erhöht werden soll, schon *vorher* hinauf gestimmt werden. Gefetzt also, die Harfe stünde in Es, und das zu spielende Tonstück gieng aus C dur, so müßte aus Vorsicht das As in A, und das Es in E gestimmt werden, weil die Ausweichung in die Dominante, auf die man sich doch bey jedem Tonstück gefast machen muß, Fis, und das mit C dur nächst verwandte A mol, Gis voraussetzt, und *ein* Haken eben so wenig die zwey Töne Es und F, als G und As, *zugleich* erhöhen kann.

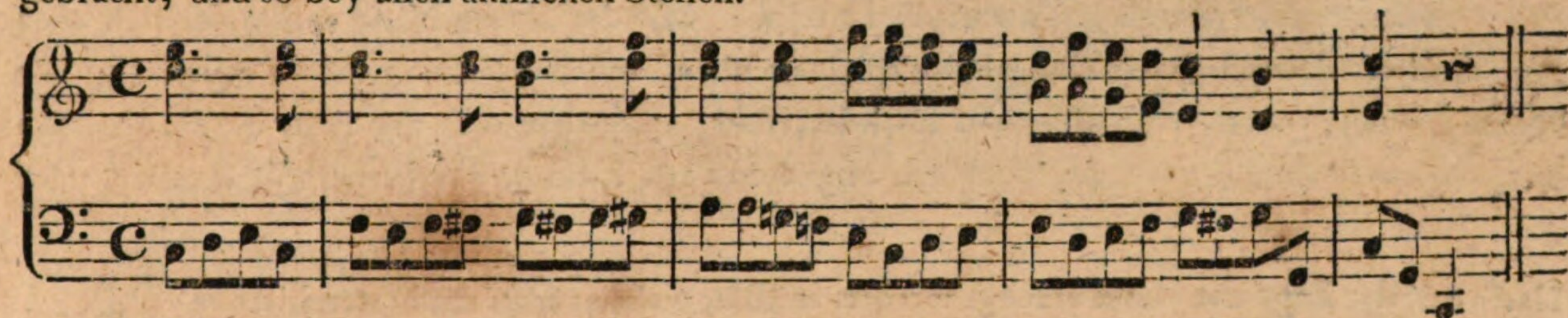
Hier will ich der Kürze und mehrerer Deutlichkeit wegen eine systematische Stimmordnung beyfügen.

Wenn die Harfe gestimmt ist in	und das Tonstück geht aus	so muß um einen halben Ton höher gestimmt werden das
Es _____	Es dur, oder C moll	_____
_____	B — — G —	_____
_____	F — — D —	as _____
_____	C — — A —	As und Es
_____	G dur D dur	As, Es und B.

Ist man aber mit Haken versehen, wie ich schon vorgeschlagen habe, die man erforderlichen Falls bey der isolirten Saite D einstecken könnte, so kann man noch spielen, angenommen die Harfe stünde in C dur, als in welcher Tonart wir sie verlassen haben.

	aus	indem man um einen halben Ton hinauf stimmt das
C.	E moll, und H moll	_____
—	A dur	_____
—	Fis moll	F.
—	E dur	G.
—	Cis moll	C und G.
—	H dur	F und G.
—	As dur, oder F moll	Indem man um einen halben Ton herab stimmt das Fis, Gis, A, H, Cis, D und E.

NB. Bloss vorübergehende halbe Töne, werden auch öfters mit dem Zeigefinger der linken Hand gemacht. Man lehnt nemlich denselben in der Gegend, wo der Haken die Saite berühren sollte, steif und fest an die Saite an, welche dann durch den Daumen angeschnellt wird, wodurch nun freylich der reine Fingersatz bey solchen Stellen ganz vernachlässigt werden muß. Bey folgendem Beyspiele werden die halben Töne des Basses bloss durch den Zeigefinger hervorgebracht, und so bey allen ähnlichen Stellen.



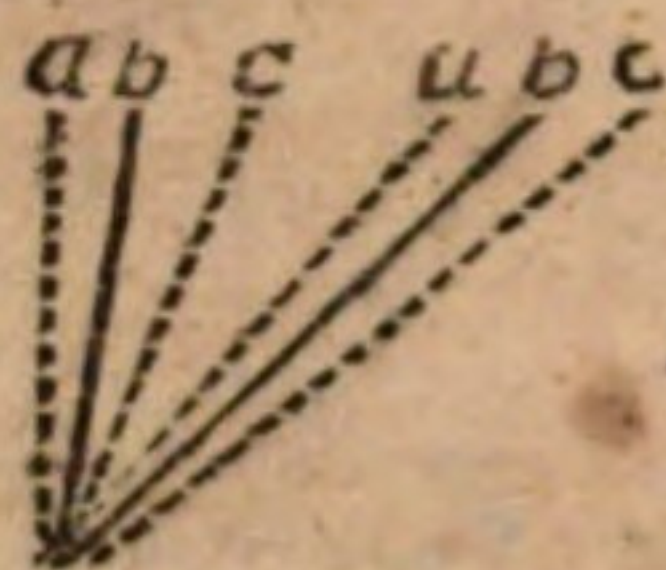
So kann man also mit behutsamer Einschränkung auch auf der Hakenharfe aus allen Tönen spielen. Indessen müssen die Herren Compositeurs wo möglich in den Molllönen die diatonischen Läufe *aufwärts* vermeiden, weil die *grofse Sexte* viel Schwierigkeit verursacht. Auch müssen sie die Uebergänge vom *Majore* ins *Minore*, oder vom *Minore* ins *Majore* sorgfältig, und mit vieler Rücksicht auf das Instrument, anbringen, wenn sie nicht wollen umsonst gearbeitet haben. Wenn sie für die Pedalarharfe setzen, mögen sie sich immerhin für diesen Zwang schadlos halten.

§. 7.

Von der Haltung der Harfe bey dem Spielen.

Diese wird an die rechte Schulter gelehnt, und ohnerachtet die Pedalarharfe von selbst steht, so legt man sie doch etwas über dem Schwerpunkt an sich an. Denn wollte sich der Spieler

Spieler nach ihrer natürlichen Stellung



a a richten, so würde er eine traurige und

für Hände und Füße gleich beschwerliche Positur annehmen müssen. Steht die Harfe auf ihrem Schwerpunkte bb, so wird das Spiel durch das Balanciren derselben, (denn im beständigen Gleichgewichte kann sie unmöglich erhalten werden) sehr ungewiss. Die dritte Stellung cc ist daher die beste, weil sie die bequemste ist.

§. 8.

Wie die Hände beym Spielen zu halten sind.

Die rechte Hand wird ganz auf den Resonanzboden aufgelegt, und ruht gleichsam auf demselben. Auch sogar bey Sprüngen verläßt sie ihn nicht, sondern gleitet auf demselben ganz leicht auf- und nieder. Der Daumen muß immer ganz steif, und viel höher als die andern Finger gehalten werden, diese hingegen müssen sehr gebogen seyn, und schräg abwärts liegen, so daß die Spitzen derselben mit dem Resonanzboden ganz parallel laufen. Bey dem *piano* spielt sie mehr in der Mitte der Saiten, bey dem *forte* senkt sie sich aber etwas mehr den Knöpfchen zu, weil da die Saiten nicht so weich sind, und folglich stärker angegriffen werden können.

Dies so eben gesagte gilt für beyde Harfen. Mit der linken Hand verhält es sich aber ganz anders. Denn bey der Hakenharfe spielt sie oben, um den Haken nahe zu seyn, bey der Pedalharfe aber unten, weil diese sehr hoch ist, und, außerdem daß der Arm durch die hohe Tragung leicht ermüdet würde, noch ein ungleiches Spiel durch das Verhältniß des Baues der

Harfe mit der Lage der Hand erzeugt werden müßte, welches man am besten hieraus



erschen kann. Dazu kommt noch der wichtige Umstand, daß die Saiten durch die Pedale oben ungleich werden, welches aber unten nie der Fall seyn kann. Ueberdies würde der hochgetragene Arm dem Zuschauer manches schöne Gesichtchen verbergen, dessen Anschauen doch manchem lieber seyn könnte, als das vollkommenste und bezauberndste Spiel. Wenigstens würde letzteres gewiß mehr Eindruck machen, wenn der Genuß des erstern nicht dadurch gehindert würde.

§. 9.

Von dem Aufziehen der Saiten.

Einem Harfenspieler, dem es darum zu thun ist, seine Harfe immer rein und ordentlich zu erhalten, wird auch dieses nicht gleichgültig seyn, zu wissen, daß, so wie bey der Violine, eine

eine falsche Saite öfters durch das Umwenden rein wird. Ferner muß er auf gleiche Auswahl bey dem Abgange einer Saite sehen; denn eine einzige ungleiche Saite hindert nicht nur im Spielen, sondern verursacht auch hauptsächlich eine Ungleichheit des Tons in der Harmonie. Eine Probe wird dieses deutlicher machen. Man nehme z. B. zum C Akkord ein zu schwaches E, und ein zu starkes G, und man wird sich selbst überzeugen können, daß das E schwach und spitzig, das G aber stark und dumpf klingt. Ferner hat man bey dem Aufziehen der Saiten darauf zu sehen, daß die Knoten derselben von innen dicht an den Zäpfchen anstehen. Uebersieht man dieses, so läuft man Gefahr, mitten in einem Stücke aufhören zu müssen, indem die Saiten manchmal plötzlich um einen halben oder auch ganzen Ton nachlassen. Ueberhaupt ist dieses eigentlich derjenige Paragraph, in welchem die Harfe, dieses außerdem so herrliche Instrument, am wenigsten figurirt, weil sie hier von ihrer schwachen oder unvollkommenen Seite geschildert wird. Unangenehm ist es allerdings, bald durch das Verstimmen der Saiten, bald durch das Reißen derselben im Spielen unterbrochen zu werden. Allein man kann auch diesem Uebel einigermaßen, vielleicht ganz, oder doch wenigstens auf eine geraume Zeit dadurch vorbeugen, daß man erstens sich der besten romantischen Saiten bedient, zweytens die Nägel nicht zu lang wachsen läßt, drittens die Saiten immer durch süßes Mandelöl, oder noch besser, durch destillirtes Baumöl (als welches nicht die geringste Unreinigkeit in sich führt, auch gar keinen Geruch hat) feucht erhält. Viertens die Harfe, wenn es nicht nothwendig ist, nicht zu hoch stimmt, fünftens vor schneller Luftveränderung verwahrt, sechstens nicht zu stark bezieht. Ist dieses alles beobachtet und vollzogen worden, so werden die Saiten auch halten. Um sich übrigens ihrer ganz zu versichern, so spiele man alle Saiten nach Akkorden im *fortissimo* an, welches man allezeit vorher thun muß, ehe man zu spielen anfängt. Halten sie auch diese Probe aus, so kann man ganz auf ihre Haltung rechnen.

Zweytes Hauptstück.

§. 1.

Ueber den reinen Fingersatz. *)

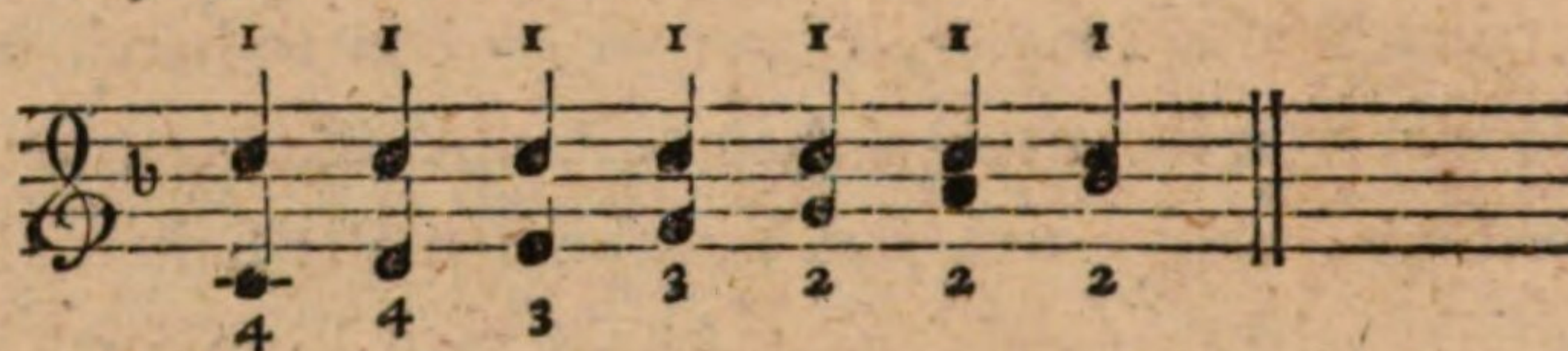
Hier werde ich so viel als möglich suchen, das Ende der Beyspiele mit dem Anfange derselben in Verbindung zu setzen, damit man sie sich leichter, und auf eine angenehme Art durch
öfters

*) Ich nehme zum Voraus an, daß diejenigen, welche die Harfe nach meiner Anweisung lernen wollen, schon die Anfangsgründe der Musik inne haben, zu deren Erlernung sie auch häufige Gelegenheit haben, da es weder an Büchern, noch an Lehrern derselben fehlt.

öftere Wiederholung derselben, einprägen kann. Der kleinen Finger bedient man sich auf der Harfe niemals.

(Die Harfe hat den Violinschlüssel.)

Da es ganz falsch wäre, wenn ich mit dem musikalischen *Alphabet* anfangen wollte, weil dieses eben, der Fingerwechslung wegen, unter diejenigen Stellen gehört, die den Schülern am meisten Schwierigkeit machen, so will ich lieber die Ordnung übergehen, und mich nur nach der stufenweisen Geschicklichkeit der Hände richten. Ich will daher mit den Octaven, Septimen, Sexten, Quinten, Quarten, Terzen und Secunden den Anfang machen, welche nach ihrer Bezifferung auf folgende Art gespielt werden:



Abwärts wechselt der 2te Finger mit dem 3ten:



Geht der Daumen diatonisch herab, so werden die Finger auf der untern Note so gewechselt:



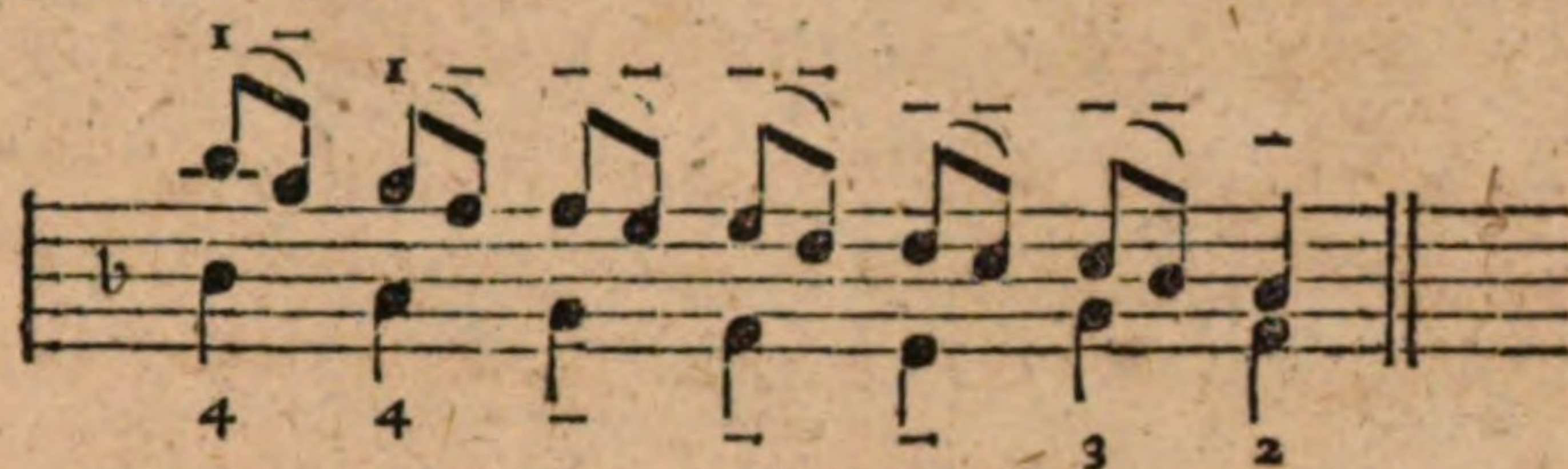
Und so auch aufwärts findet die nehmliche Fingerwechslung statt:



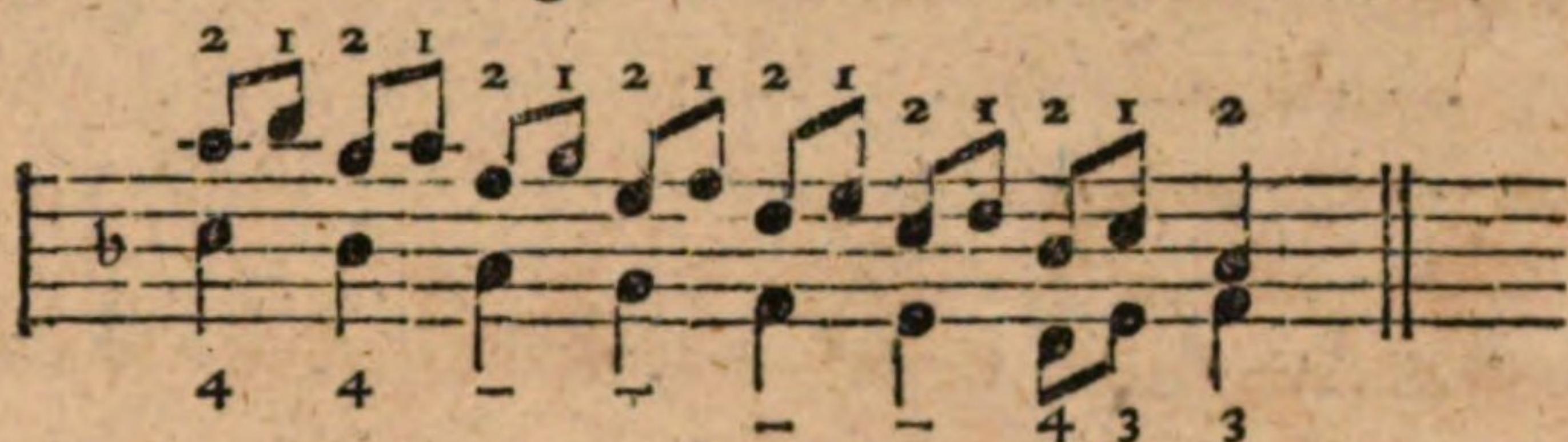
Was über die Octave geht, wird mit dem Daumen und 4ten Finger gespielt:



Bey vorhaltenden 7men gleitet der Daumen von der 7 abwärts auf die 6, und die untere Note wird mit dem 4ten Finger genommen:



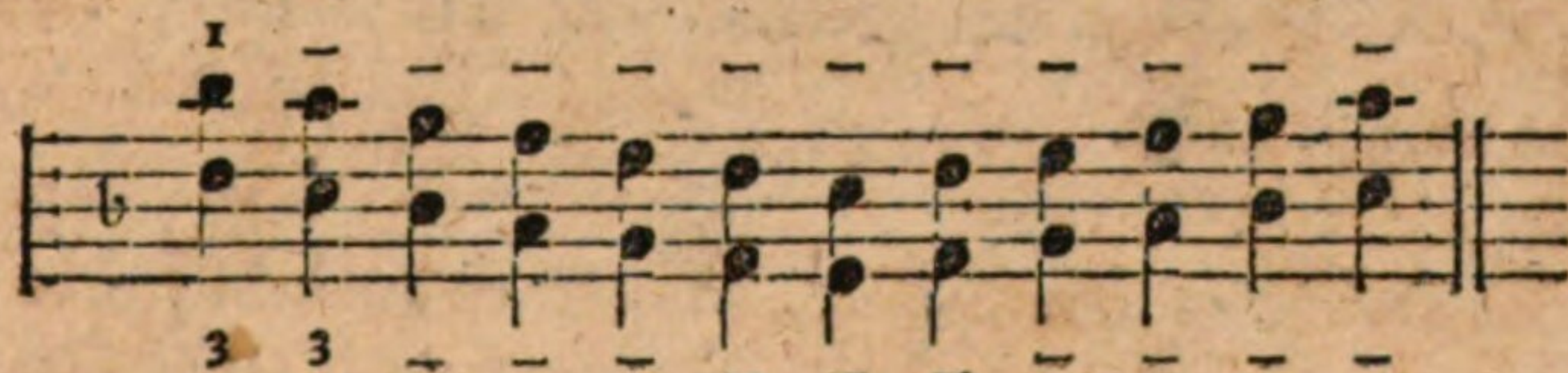
Kömmt die 7 nach einer 6 als Nachschlag vor, so wird die 6 mit dem zweyten Finger gespielt:



Doch bey folgendem Satz wird auf die untere Note der 3te Finger gesetzt,



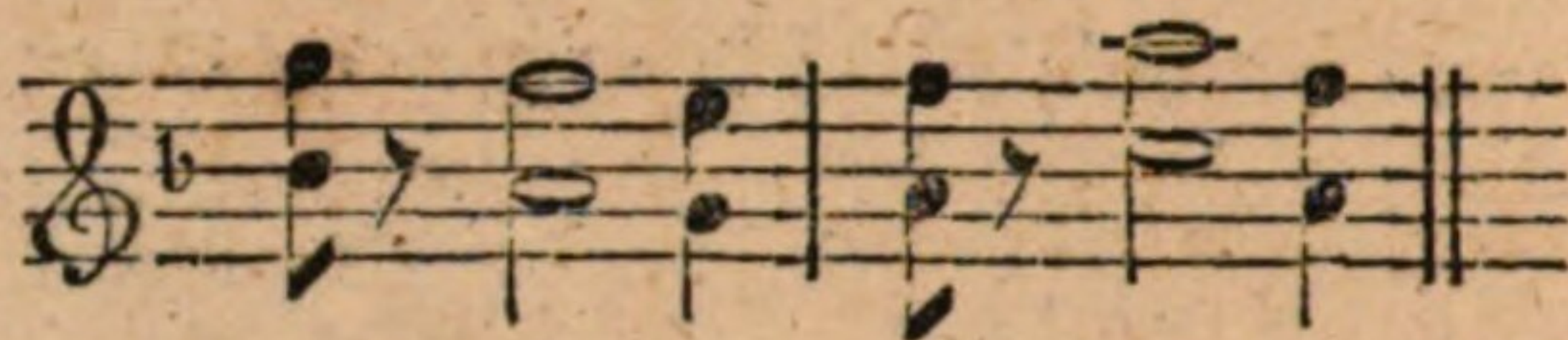
weil dies eigentlich für die Finger im 6ten-Satz ist und die 6ten, wenn sie diatonisch nach einander folgen, mit dem 1 und 3. Finger sowohl auf- als abwärts gespielt werden.



So oft der Daumen einen diatonischen Gang abwärts zu spielen hat, so gleitet er an der Seite ganz steif von einer Saite auf die andere herunter. Diese Regel bezieht sich hauptsächlich auf Doppelgriffe. Im Fall diese aber mit *Staccato* bezeichnet sind, so schnellt der Daumen die Saiten auswärts an. (Man könnte zwar glauben, es sey alles eins, wie? oder auf welche Art man die Saiten anspiele? Allein man mache nur selbst einen Versuch, um sich vom Gegentheile zu überzeugen.)

Diese Regel entspringt schon aus der Nothwendigkeit, sich so viel als möglich durch den einen oder andern Finger eines Standpunktes zu versichern, von welchem aus man leicht auch die gewagtesten Sprünge mit Gewisheit treffen könne. Man spiele nur die Achtel des 6ten Beyspiels mit dem Daumen *Staccato*. — Es giebt nun aber noch eine dritte Spielart, die sich

von dem Gleiten und *Staccato* merklich unterscheidet, und die meines Wissens noch von keinem Harfenspieler beobachtet worden ist, nemlich diese:



sie spielen solche Sätze, als hießen sie so:

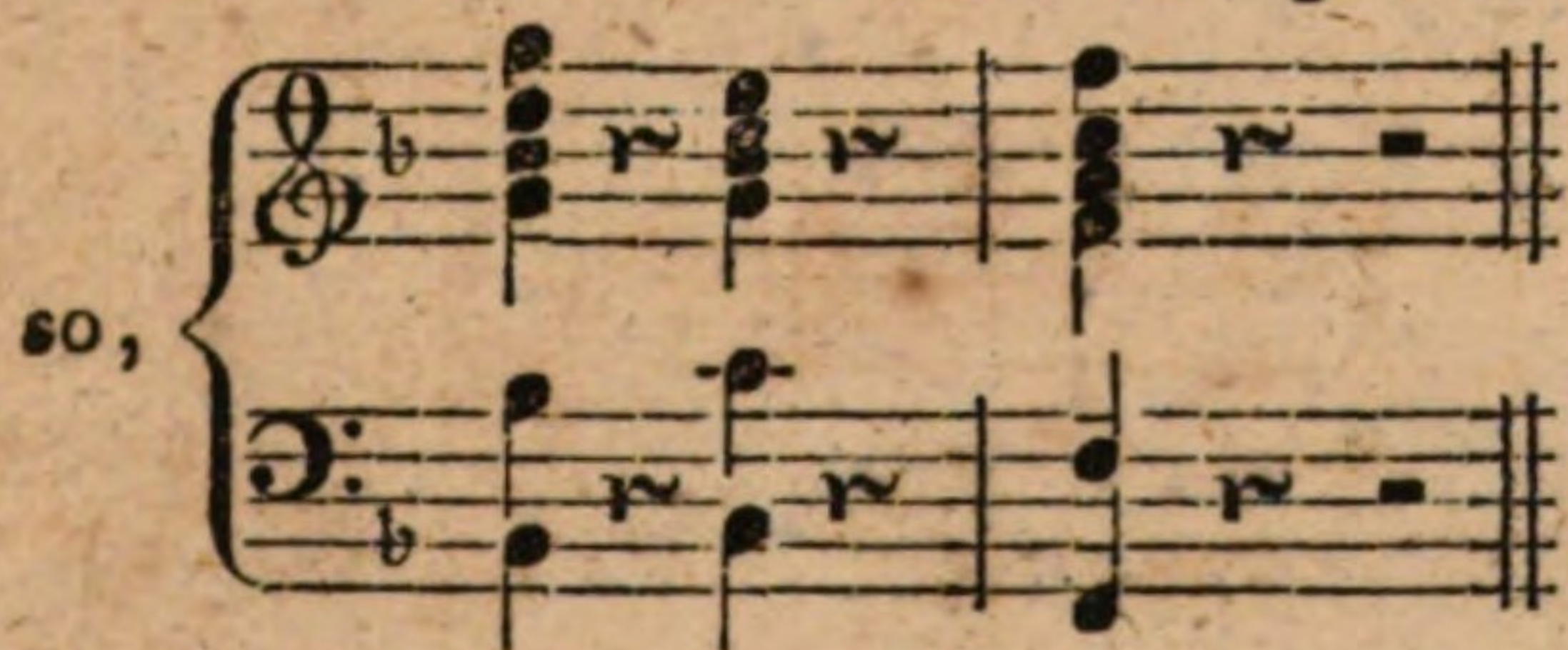


oder auch so:



Hierinn müssen wir Harfenspieler gerade das Gegentheil von den Klavierspielern auf ihrem *Fortepiano* beobachten. Wir müssen die Saiten sogleich wieder berühren, um den Ton zu ersticken, jene müssen, um das nemliche zu bewirken, ihre Finger den Tasten schnell wieder entziehen.

Wie unharmonisch klingen z. B. folgende Akkorde, wenn sie ein ganzes Orchester

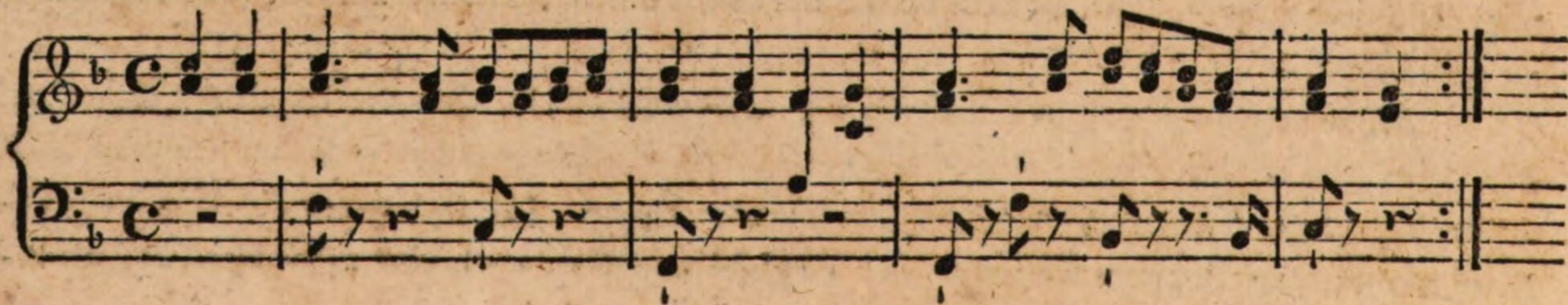


der Harfenspieler aber so



spielt. Zum Glück deckt der herrliche Nachklang dieses Instruments diesen groben Fehler einigermaßen, wenigstens bey den Nichtkennern: dem Kenner wird er aber, sey er noch so schön, nicht behagen, weil er sich, (gleich einem Musiker, welcher eben da, wo das ganze Orchestre einen einfachen Gefang, oder ein *piano* gewissenhaft beobachtet, durch Schnörkeleyen oder *forte* glänzen will) zur Unzeit zeigt.

Ferner wird das Dämpfen der Saiten, so sehr es auch bey den angeführten und ähnlichen Beyspielen vernachlässiget wird, oft auf das geschmackloseste gemißbraucht. Ohne Rücksicht auf die Vorschrift des Compositeurs spielen viele Harfenspieler, je nachdem sie gerade ge-launet sind, lange Noten *kurz*, und kurze *lang*. Dieses gilt jedoch hauptsächlich nur von der linken Hand. (Denn die rechte scheint meistens wenig von kurz oder lang zu wissen.) Sie *pompirt* ihren Bass beym *Staccato* und *legato*, *Presto* und *Largo*. Pumpet in dieser Arie:



eben

eben so wie in dieser

pump, pump, — — — — — pump,

Die Franzosen geht diese Rüge wenig oder gar nicht an. Denn da sie der Harfe eben ihres bezaubernden Tones wegen mit Recht den ersten Platz unter allen übrigen Instrumenten einräumen, so versündigen sie sich häufiger am *Staccato* als am *Tenuto*.

Bey Quarten wechselt der zweyte mit dem dritten Finger auf der untern Note,

wenn der Daumen diatonisch abwärts geht,

1 2 3 2 3

aufwärts aber spielt nur der Daumen und dritte Finger:

1 3 — — —

Bey folgenden Sätzen findet keine Abwechslung der Finger statt.

1 2 3

Bey einer diatonischen Terzenfolge, wechselt der zweyte mit dem dritten Finger so-

wohl ab- als aufwärts

1 2 3 2 3 2 3 2 3

Bey Terz-Quart-Quint-oder Sextensprüngen ist folgende Applikatur zu beobachten:

1 1 2 1 2 1 1 1 1 1 2 1 2 1 1 1 1 1

3 3 4 3 4 3 3 3 3 3 4 3 4 3 3 3 3

1 2 1 1 1 1 2 1 2 1 2 1 1 1 2 1 2 1 2 1 3 2 1

2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 4 3 2 3 2 3 2 3 2 4 3 4

1 2 3 2 1 2 1 2 1 2 3 2 1 1 1 1 1 2 3 2 1 2 1 2 1

2 3 4 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 3 4 3 4 3

Man sucht, wie hieraus zu ersehen ist, so viel als möglich in eben derselben Lage zu bleiben. Denn da die Haut am untern Theile des Knöchels der rechten Hand sehr zart und (besonders bey Frauenzimmern) empfindsam ist, so müssen sie sie aufs möglichste zu schonen suchen. Dafür bitte ich mir aber auch als Gegengefälligkeit aus, daß man, wenn man dem Hin- und Herrutschen entgehen und sicherer und bequemer spielen will, eine, wiewohl nur anfangs scheinbar-schwerere, Applikatur einstudiere. Es wäre wohl überflüssig, hier noch Beyspiele anzuführen, wie man sich mit ganzen Akkorden benehmen müsse. Ich gehe also gleich zu einem wichtigern Gegenstand über, nemlich zu der *Vorbereitung der Finger*.

Es ist eine Hauptregel, wie ich vorhin schon bemerkt habe, daß man sich, so oft es sich thun läßt, durch irgend einen Finger an den Saiten festzuhalten, und dadurch jede Bewegung der Hand zu sichern suche. Man überzeuge sich selbst von der Ursache der Aufstellung dieser Regel, und von der Nothwendigkeit einer genauen Befolgung derselben, indem man fol-

genden Akkord ohne Vorbereitung der Finger spielt:  und nun nehme man den

ganzen Akkord, ehe man die erste Note anspielt  Ein zweyter Versuch ohne Vor-

bereitung:  und dann mit Vorbereitung: 

Ganz gewiß wird ein jeder, außer den Vortheilen der Sicherheit, und einer festern Handlage, noch deutlich fühlen, daß auch die Hand durch die Vorbereitung der Finger vielmehr Energie und Schnellkraft erhält. Diese Regel scheint ihren Grund in der Natur selbst zu haben: denn man beobachte einen Anfänger, wie er immer ängstlich die nemlichen Saiten wieder ergreift, anstatt diejenigen zu ergreifen, auf die ihn die folgenden Noten hinweisen. Er ist sogar gleichgültig gegen den schönen Ton, der durch das plötzliche Ersticken ein Opfer seiner Furchtsamkeit wird. Dies ist zwar allerdings ein Fehler, der sich aber durch mehrere Uebung bald verlieren wird. Denn wollte man dem Schüler gleich anfangs diesen Fehler abgewöhnen, und ihn immer auf die folgenden Noten aufmerksam machen, da er doch mit Auffindung der vorhergehenden schon genug beschäftigt ist, so würde, so müßte er ungeduldig und verdrüsslich werden. Nach meiner Lehrmethode, die ich am Schlusse dieser Anweisung beyfügen werde, ist der Schüler aller Vorbereitung überhoben, weil ich ihn mit Akkorden anfangen lasse, als wobey sie gar nicht anwendbar ist. Man lasse ihn daher anfangs immerhin den Ton ersticken, er hat ohnedies wenig Genuß davon, und suche ihn nur *nach und nach* an die Vorbereitung zu gewöhnen, die sich übrigens nur auf zwey Noten erstreckt. Er legt nemlich

an

an die Saite, die er anspielen will, einen Finger, und an die folgende auch einen. Um mehrerer Deutlichkeit willen, will ich die vorzubereitenden Finger in folgenden Beyspielen durch kleine Noten anzeigen. Zuvor muß ich aber noch bemerken, daß die Vorbereitung bey solchen Sätzen, wo der Daumen diatonisch herab gleitet, nicht statt finden darf, weil die Hand eben durch den Daumen schon eine feste Lage bekömmt und gesichert ist.

Beyspiele:

Beyspiele über die Vorbereitung

The second system of musical notation for 'The Bird Song' consists of two staves. The first staff contains a melody with a trill on the first note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with a trill on the first note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The notation is in G major and 2/4 time.

Nach diesen zwey Beyspielen wird man hoffentlich keiner weitem Erklärung bedürfen. Auch wird mancher Lehrer daraus sattsam ersehen können, daß man solche Sätze

SO

und nicht so

A musical staff showing a descending scale from G4 to C3. The notes are G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. Below the staff, fingerings are indicated by numbers 1-3.

1 2 3 3 2 1 1 2 3 3 2 1 1 2 3 3 2 1

spielen müsse. Wird eine Note

mehrmals schnell wiederholt, so wechseln auch die Finger ab

bey Triolen so,  oder so:  wird aber die Note nicht so oft wiederholt, so wechseln die Finger so:

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff contains a melody with notes and rests, while the lower staff contains a bass line. The notation is in a single system, with a double bar line separating the two staves. The notes are written in a style typical of 19th-century musical notation, with stems and beams indicating rhythm.

Bis-

Bisweilen werden, besonders im *Adagio*, mehrere Noten, blos um des bessern Effectes willen, nach einander (verstehet sich, daß sie auch so nach einander folgen) mit dem Daumen abgeglitscht. Beyspiel:



Bey folgenden Secunden werden die Finger so gewechselt



und aufwärts so:



bey Terzen abwärts



und aufwärts,



bey abfallenden Triolen



bey aufsteigenden



bey gebrochenen Ak-
korden



aufwärts



Meh-

Mehrere Uebungen:

1 3 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 3 1 2 4 3 1 2 4 3 1 2 4 2 1 2 3

3 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1

2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1

2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 4 3 2 1 2 3

1 4 3 2 1 4 4 2 1 2 3 2 1 2

§. 2.

Ueber den reinen Fingersatz bey schwerern Stellen.

Ehe der Schüler zu diesem übergeht, rathe ich ihm, sich vorher das erste recht einzuprägen, sonst möchte er das Harfenspielen gar zu schwer finden. Hier werde ich meinem Versprechen, in Hinsicht auf Wiederholungen zum leichtern und angenehmern Studium der Sätze, nachkommen.

3 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3

4 1 4 3 1 4 3 1 4 1 2 4 1 3 4 1 3 4 1 2 4 1 3 4 1 2 3 1 2 4 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 2 3 2 1 3 4 3 1 2 3 2



Man könnte mich zwar bey den zwey letzten Beyspielen fragen, warum ich hier durchgehends den 1sten und 3ten Finger nehme, da ich doch vorhin eine Abwechslung des 2ten und 3ten angerathen habe? Ich antworte hierauf, daß mehrere Terzen *diatonisch* an einander gereiht allerdings abwechselnd mit dem 2ten und 3ten Finger genommen werden müssen, weil durch diese nützliche Abwechslung mehrere Finger in Uebung gebracht, die ganze Hand vor Steifheit gesichert, und das Spiel unendlich erleichtert wird. Daß aber *hier* diese Abwechslung nicht statt finden kann, indem in beyden Beyspielen die zweyte Note C, mit dem darauf folgenden G eine Quinte, und dann das E mit dem darauf folgenden C eine Sexte bilden, und die Quinten und Sexten mit dem 1sten und 3ten Finger gegriffen werden, wird jedermann leicht einsehen.





Die mit einem + bezeichneten Stellen werden auffallen. Allein jeder, der sie einer praktischen Untersuchung würdigen will, wird selbst finden, daß der 1ste und 2te Finger viel leichter eine Octave spannen, als der 3te und 4te nur eine Quinte.



Diese Stelle * macht eine Ausnahme von dem Vorhergesagten. Sie kann und muß just so (man könnte sie auch so 4 2 1 2 beziffern) gespielt werden, weil die ganze Hand durch den Daumen, welcher auf den mit einem + bezeichneten Noten nur abgleitet, in einer festen Lage ist. Mit dem vorigen Satz verhält es sich ganz anders, dort ist die Hand mehr in einer schwebenden und unruhigen, als sichern und festen Lage.





Folgende Sätze gehören unter die unnatürlichen für die Harfe, weil sie, besonders in geschwindem Tempo, sehr schwer zu executiren sind. Nur in so ferne sie für beyde Hände gesetzt werden, sind sie in Harfenkompositionen anwendbar, weil sie dann sehr leicht, und von guter Wirkung sind.





Wie nothwendig dies Abgleiten mit dem Daumen bey * und Aufgleiten mit den übrigen Fingern, zur Vervollkommnung der Harfenapplicatur, und zur Hülfe in mancherley Verlegenheiten ist, wird sich im nächsten Abschnitte noch deutlicher zeigen. Ich will einstweilen nur einige Beyspiele, bey Gelegenheit der Sprünge (weil ich nun doch einmal bey diesem Gegenstande bin) anführen.



The musical score consists of seven staves of music. Each staff contains a sequence of notes, primarily eighth and sixteenth notes, with various fingerings indicated by numbers 1-4 and 'I' for thumb. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings. The staves are arranged in a single system, with the first six staves ending in a double bar line and the seventh staff continuing the sequence.

In dem vorletzten Satze muß der Daumen bey * von dem G auf das E abspringen, (welches freylich nicht gerne geschieht; indem die darauf folgenden Terzen weit leichter so $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{4}$ gespielt werden könnten) damit der Daumen von dem E auf das D, des bessern Vortrags wegen, abgleiten kann. Der letzte Satz muß, auch des bessern Vortrags wegen, gerade so gespielt werden, wie die untere Bezifferung zeigt. Die obere wird schwerlich viele Liebhaber finden.

§. 3.

Ueber den reinen Fingersatz bey diatonischen Sätzen.

Ich kann nicht umhin, bevor ich zu den Beyspielen diatonischer Sätze übergehe, meine Verwunderung darüber zu äussern, daß es Harfenspieler giebt, welche benannte Sätze durch-

aus, sowohl auf- als abwärts, entweder mit dem ersten und zweyten, oder zweyten und dritten Finger, oder wohl gar, (was ich nicht glauben würde, wenn ich es nicht selbst schon von Lehrern und Schülern gesehen hätte) mit dem Daumen allein spielen. Sollten sie denn nicht fühlen, daß diese Spielart äusserst unnatürlich, unsicher, häßlich und zwangvoll ist? Ich bin zu sehr von der Irrigkeit und Unnatur derselben überzeugt, als daß ich nicht vermuthen sollte, die Ursache rühre mehr von steifen, lahmen, oder gar gebrochenen Fingern her, als von Mangel an Einsicht und gutem Willen eine bessere einzustudiren. Ohnlangst wollte ich mich hierüber bey einem solchen Harfenisten aufklären, indem ich ihn fragte, warum er folgende Stelle:



sie spielen? (wohl zu merken, statt den Triller durch eine rasche abwechselnde Bewegung der Finger hervorzubringen, lehnte er den ersten und zweyten Finger bocksteif an die 2 Saiten, und fieng dann an, mit der ganzen Hand so gewaltig und heftig hin und her zu rutschen, daß mir ganz bange wurde.) Mir dünkt doch, setzte ich hinzu, sie wäre viel natürlicher und also auch leichter so



zu spielen. „Sie

haben recht“ sagte er: „man kann sie auch so spielen; solche Sätze“ fuhr er fort, „kann man aber eigentlich spielen, wie man will.“ So, dachte ich, und du spielst sie doch so! Ich würde sie nur so spielen, wenn ich müßte. —

Bey gegenwärtigem Abschnitt hat man vornehmlich darauf zu sehen, daß der Daumen nie die Saite anspielt, bevor nicht ein anderer Finger die darauf folgende schon berührt. Dieser Fingervorbereitung hab ich zwar schon öfters erwähnt, aber nirgend ist sie nothwendiger als hier. Denn weit seltener höre ich andere Sätze so grausam martern, als die diatonischen Läufe, welche meistens, wenn auch übrigens richtiger Fingersatz dabey beobachtet wird, so vorgetragen werden, als hießen sie so:



Diese Lücken entstehen durch das Absetzen der Hand. Bey den ersten Beyspielen will ich die Vorbereitung anzeigen, wornach man sich durchgehends mit allen Fingern sowohl auf- als abwärts zu richten hat.

NB. Der Daumen behauptet auch hier, so wie überall, die höchste Richtung, nemlich bey der Wechselung aufwärts, schmiegen sich die übrigen Finger unter ihm, und abwärts übersteigt er sie.

4432 1 23 4123

4321 4321 1234 1234

oder auch so:

Wollte man diese Stelle, * um nicht gleiten zu dürfen, so spielen:

3 2 1 2 1 2 3 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2 1 2 3 4 1 2 3 4

4321 432 1234 1 123

so würde sie viel schwerer zu exekutiren seyn:

123 4 432 1432 1 3211 1234 4321 4321

4 3 2 1 1 2 3 4 3211 1234

Viel schwerer würde das auf folgende Art zu spielen seyn:

1234 3213 2132 1 3212 1234 3213 2132 1 3 2 1 2 3 1 2 3 2 1 2 1234

1234 3213 2132 1 3212 1234 3213 2132 1 3 2 1 2 3 1 2 3 2 1 2 1234

The page contains ten staves of musical notation for harp exercises. The exercises are written in various time signatures including 2/4, 3/4, 4/4, and 6/8. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and letters I, II. Some exercises include the instruction "besser so:" (better so) or "leichter so:" (easier so).

Staff 1: 2/4 time, measures 1-6. Fingerings: 3 2 1 2, 1 2 3 4, 3, 3 2, 2 3 4, 3 2, 2 3 4, 3 2 1 1, 1 2 3 4. Includes "besser so: II I I".

Staff 2: 6/8 time, measures 1-6. Fingerings: 3 2 1 2 4, 3 2 1 2 4, 3 2 1 2 3, 4 2 1 1 2 4, 3 2 1 2 3 4, 3 2 1 2 3 4, 3 2 1 2 3 4, 4 3 1 1, 4 3 1 1, 4, 1 2. Includes "besser so:".

Staff 3: 2/4 time, measures 1-6. Fingerings: 1, 2, 1, 1, 2, 3 2 1 3, 1, 1 1 2 3 4.

Staff 4: 3/4 time, measures 1-6. Fingerings: 2 1 2 3, 4 1 2 3, 4, 4, 4, 2 1 2 3, 2 1, 2, 2, 2. Includes "besser:".

Staff 5: 3/4 time, measures 1-6. Fingerings: 3 1 2 3, 4 1 2 3, 4 1, 4 1, 4 1, 3 1 2 3, 2 1 2 3, 2 1 2 3, 4 1 2 3, 2, 2 1. Includes "besser:".

Staff 6: 2/4 time, measures 1-6. Fingerings: 4, 2, 2, 4, 2, 2, 4, 3 2 1 2, 3 2 1 4, 4, 3 2 3.

Staff 7: 2/4 time, measures 1-6. Fingerings: 1 2 3, 2 3, 2 3 2 1, 2, 2, 2, 1 2 3 1, 2 3 4 1, 2 3 4 1, 2 3 4 1, 2 3 4 1. Includes "leichter so:".

Staff 8: 3/4 time, measures 1-6. Fingerings: 2 4 3 2, 1 4 3 2, 1 2 3 2, 1 3, 2 1, 1 2 3 2, 1 3 2 1, 1 4 3 2, 1 3 2 1, 1 4 3 2, 1 3 2 1, 1. Includes "E".

Staff 9: 3/4 time, measures 1-6. Fingerings: 2 4, 1 4, 1 4, 1, 2 1, 2, 1, 1.



Ein jeder suche sich von diesen 4 Applikaturen diejenige heraus, die für seine Hand die bequemste ist. Sie sind alle gleich gut, und — gleich schwer. Ich habe diesen und den folgenden Satz aus einer Sonate: *pour Harpe ou Piano-forte*.



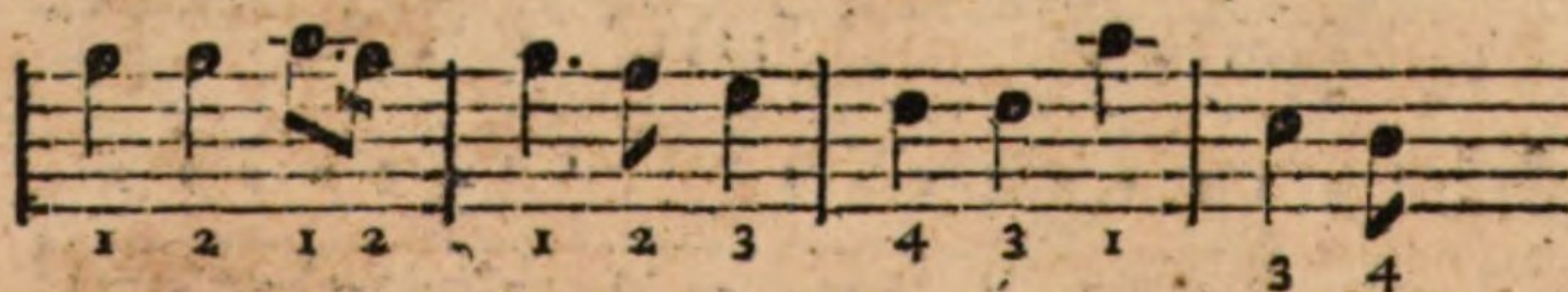
This page contains ten staves of musical notation for 'The Merry Widow' by Franz Lehár. The notation is written for a single melodic line, likely for a violin or flute. The music is in 2/4 time, with some staves featuring 3/4 and 6/8 time signatures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The page is numbered 10 in the bottom right corner.



Auch bey singbaren Stellen muß man strenge Fingerordnung beobachten. So unbedeutend der Unterschied in Ansehung der Applikatur bey folgendem Satze scheint, so bedeutend wird man ihn nach einer aufmerksamen Untersuchung finden.



Bey der untern sind die Finger öfters ohne alle Unterstützung, und schweben gleichsam in der Luft, welches man sorgfältig vermeiden muß. Denn die Hand muß immer wo möglich an den Saiten, gleich der Spinne bey einer Rekognoszirung auf ihrem Gewebe *), fest hängen. Nach der obern Applikatur wird die Hand durch die Abwechslung des zweyten Fingers mit dem ersten bey der dritten und vierten Note, ohne eine rasche Verrückung allmählich in die Lage versetzt, von welcher aus sie leicht und sicher die 5te Note, nemlich das C, ergreifen kann, indess sie nach der untern schnell herauf fahren muß, und eben dadurch den richtigen Standpunkt der Saite leicht verfehlen kann. So verhält sichs auch mit diesem Satze:



spiele.

§. 4.

*) Man verzeihe mir dieses Gleichniß, ich habe aber, ohnerachtet ich selbst kein Freund von den Spinnen bin, deren bewundernswürdige Arbeit ich übrigens ehrfurchtsvoll anstaune, kein passenderes finden können.

§. 4.

Von dem Fingersatz der linken Hand.

Ich könnte zwar diesen Abschnitt ganz übergehn, und den Schüler, zur Uebung der linken Hand, nur auf die vielen Beyspiele, die ich schon für die rechte Hand angeführt habe, zurückweisen. Denn da beyde Hände auf der Harfe eine und dieselbe Lage haben, so ist auch für beyde nur *eine* Applikatur nöthig.

Allein, erstens, finden doch einige Ausnahmen statt, und zweytens, halte ich es für meine Pflicht, denjenigen Theil meiner Leser, der das Harfenspielen lernen will, nicht nur darinne zu unterrichten, was er zu thun und zu beobachten, sondern auch was er, um aller Nachahmungssucht vorzubeugen, zu lassen und zu vermeiden hat. Man bewundert oft das, was dem Auge oder dem Ohr auffällt, ohne zu untersuchen, ob eben dieses Auffallende nicht fehlerhaft ist, weil es auffällt. (Ob diese Nichtuntersuchung manchmal von Mangel an Kenntniß der Sache selbst, oder von *Ungeneigtheit* zur Untersuchung derselben herrühre, will ich nicht bestimmen.) So gefällt dem Einen die *hochgrüne Farbe* eines Baums, der, in einem Gemälde, nach Verhältniß seiner Gröfse mit den Gegenständen im Vordergrunde, in einer Entfernung von 3 bis 4 Stunden ein Haus beschattet, an welchem man, ohnerachtet des Schattens, dennoch *deutlich alle Ziegel, Steine und Fensterscheiben ganz bequem zählen* kann, indess er ganz gleichgültig bey einem andern Gemälde, einen Garten vorstellend, vorübergeht, indem er sagt: da seh' ich nichts Sonderliches; so siehts in meinem Garten gerade auch aus. Ein Andrer begreift nicht, wie man so verschwenderisch seyn könne, sein *theures Geld*, (30 oder 40 Xr.) für ein Konzert, oder für eine Oper auszugeben? Da giebt er lieber einer zusammengelaufenen Türkenbande, oder wie man diese Banden sonst noch benennt, 2, 3 Laubthaler, die macht ihn doch eine Musik, welche er 4 Wochen lang nachher noch hört.

Solche, und ähnliche Bemerkungen veranlassen mich, Harfenlustige zu warnen, die schnelle Bewegung und Geschicklichkeit der Daumen, (welche hier die Stelle des grünen Baums, der Fensterscheiben und der 4 Wochen lang nachgellenden Musik vertreten,) bey diesem oder jenem Harfenisten ja nicht zu bewundern, denn seine übrigen Finger sind desto ungeschickter. Noch weniger aber seine (von ihm angenommene) *allgemeine Regel*: „Man müsse in Bafs, den sogenannten Harfenbafs ausgenommen, alles mit dem Daumen spielen, und (damit dieses um so viel leichter geschehen könne, und die übrigen Finger ja nicht inkommodirt werden) „zu jeder einzelnen Note die Oktave nehmen,“ anzunehmen oder zu befolgen. Denn aus diesem barbarischen Mißbrauche des Daumens und der feinen Regel: man müsse die Bafsnoten verdoppeln, entsteht natürlicherweise wieder eine Regel, nemlich diese: Man darf für die Harfe nichts setzen, was nicht mit dem Daumen allein gespielt werden kann.

Ohn-

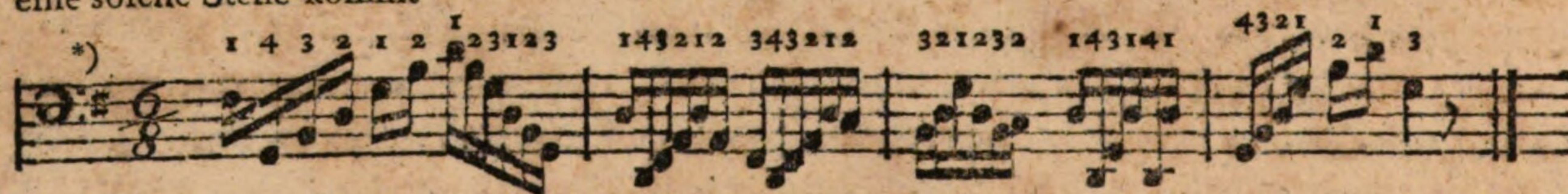
Ohnerachtet ich nun kein Freund von vielen Schwierigkeiten und überhäuftem Passagengewürge bin, in so fern sie nicht als Mittel zur Erreichung einer bessern Wirkung nothwendig sind, so halte ich meinerseits dennoch dafür, daß man sich nicht nur bey Passagen, sondern auch bey einfachen Bassätzen einer reinen Applikatur befleißigen müsse, damit man im ersten Fall vorbereitet, und im zweyten sich das Spiel erleichtern kann. Denn wie viel bequemer ist folgender Satz, mit dieser Bezifferung:



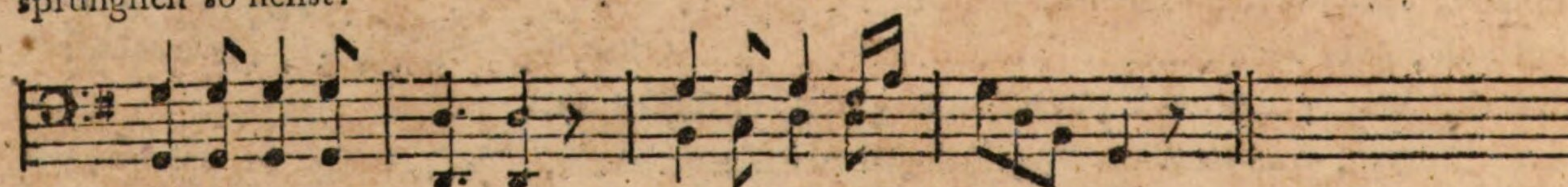
als mit dieser:



Ueberdies ist die zweyte Spielart für den Spielenden selbst viel ermüdender und unsicherer, und stört auch den Zuhörer, dessen Augen zu sehr beschäftigt sind, im Genuss. Wenn nun vollends eine solche Stelle kommt



wie kann sich da der Daumen ganz allein herauswickeln? Mit Oktaven geht es noch weniger. Dies ist gar nicht einmal eine eigentliche Passage, sondern nur ein variirter Bass, welcher ursprünglich so heist:



und der dem ganzen Thema bey dessen Wiederholung ein neues Leben, und neues Interesse giebt.

Vieler andern Stellen nicht zu gedenken, die, wenn sie nur um etwas wenig, wie z.B. diese:



*) Aus einer Sonate von Gabler.

von der *allgemeinen Regel* abweichen, wohl gar auf folgende Weise verbessert werden.



Ueberhaupt ist es sehr zu beklagen, daß gerade die Harfe, dieses herrliche Instrument, welches nach dem Zeugniß aller, die an der Musik Geschmack finden, und ein musikalisches Gehör haben, sowohl in Hinsicht auf seinen schmeichelhaften und sanften Ton, der so sehr ins Herz dringt, und den Geist mit erhabenen Gefühlen entflammt *), als auch in Hinsicht auf dessen fortschreitende Stufenfolge vom Leisen bis zum Stärksten, den Vorzug vor den meisten Instrumenten verdient, daß gerade dieses Instrument meistens von den ungebildetsten Musikastern beyderley Geschlechts gehandhabt wird. Sie scheinen es als ihr letztes Hülfsmittel zu ergreifen, um darauf mit Ehren aus der Welt hinaus zu segeln, ohne auf weitere Kultur weder ihrer selbst, noch ihres Instruments bedacht zu seyn. Freylich bedürfen sie dieser nicht in dem Grade, als jeder andre Musiker, weil der natürliche Harfenton schon an sich selbst schön und einnehmend ist. Aber ihr Spiel selbst ist doch öfters gar zu roh und geschmacklos. Und ich gebe diesen guten Leutchen samt und sonders, so viel ihrer von diesem Schlage sind, die Versicherung, daß sie gewiß mit jedem andern Instrumente, wenn sie es nicht besser zu behandeln wüßten, erschrecklich übel fahren würden. Mit der Harfe aber — nun, ihr guter Genius hat sie bey dieser Wahl nicht verlassen — schon der Ton empfiehlt ihr Spiel und dies scheinen sie auch gar zu gut zu wissen. Daher spielen sie vermuthlich auch ihre Stückchen nicht, um sich hören zu lassen, oder, um zu zeigen, wie elend diese Stückchen an sich selbst sind, auch nicht, wie sie noch elender hergeleiert werden können, sondern blos — um den Ton zu produziren. Basta hiervon!

Der sogenannte Harfenbass ist dieser



und dieser



Wenn

*) Weswegen man auch den Engeln Harfen zueignet, und selbst die Titelblätter der Andachtsbücher damit ziert, weil dieses Instrument mit Recht das Sinnbild der feyerlichen Andacht genannt werden könnte.

Wenn eine Bassnote im langsamen *Tempo* wiederholt wird, so wird sie mit dem ihr zukommenden Finger gespielt. z. B.



bey geschwindem *Tempo* und öfterer Wiederho-



lung aber so:

Geht die Oktave mit, so muß

wenigstens der zweyte Finger angelegt werden,



so wie auch bey dem sogenannten Trommelbafs.



Hier müssen alle Finger angelegt werden



und

hier gar keiner.



Geht der Bass diatonisch auf- oder

abwärts, so wird er, wenn er zu nahe an der obern Stimme liegt, blos mit dem Daumen gespielt,



ist er aber weiter davon entfernt, so werden die Finger gewechselt



bei

bey unisono und decimen Sätzen so:



Zum Abgleiten wollen sich die Finger der linken Hand, besonders der 2te und 3te anfangs gar nicht gerne verstehn, weil überhaupt die linke Hand erstens nicht so biegsam und nachgiebig ist, als die rechte; und zweytens das Abgleiten schon durch die schwebende Lage derselben sehr erschwert wird. Dagegen geht es mit dem Daumen und 4ten Finger desto leichter und geschwinder. Ueberdies sind die Fälle, die das Abgleiten des 2ten und 3ten Fingers sowohl der rechten als linken Hand *durchaus nothwendig* machen, so selten, und ist ihnen auch dann noch so leicht auszuweichen, (und wäre es durch die Wiederholung eines andern Fingers, welches doch noch leichter ist, als das Abgleiten) dafs es gar nicht der Mühe lohnt, diese armen Dingerchen so zu quälen, und abzumartern. Wir werden sie daher mit dem Abgleiten verschonen, und uns dagegen von dem 1sten und 4ten Finger desto bessere Dienste ausbitten. Wir wollen sehen, wie sie sich dabey benehmen.



Bey folgenden und ähnlichen Bassstellen, hat man so viel als möglich darauf zu sehen, dafs man den Daumen in diejenige Lage zu versetzen suche, von welcher aus die tiefern Noten **am** sichersten erreicht werden können. Beyspiel:



F

Zum

Zum Beschlufs dieses Abschnitts will ich noch einige Uebungen für beyde Hände zugleich hersetzen.

Allegretto.

Allegretto exercise in 2/4 time. The right hand plays a continuous eighth-note melody. The left hand plays a bass line with some rests. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated below the notes.

Presto.

Presto exercise in 3/8 time. The right hand plays a continuous eighth-note melody. The left hand plays a bass line with some rests. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated below the notes.

Presto exercise in 6/8 time. The right hand plays a continuous eighth-note melody. The left hand plays a bass line with some rests. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated below the notes.

Presto exercise in common time (C). The right hand plays a continuous eighth-note melody. The left hand plays a bass line with some rests. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated below the notes.

Presto exercise in common time (C). The right hand plays a continuous eighth-note melody. The left hand plays a bass line with some rests. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated below the notes.

Das l bedeutet die linke Hand, und das r, die rechte.

The image displays four systems of musical notation for harp, each consisting of a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system is in 3/4 time. The second system includes fingerings like '2 1 2', '1 2 3', '3 4 1 2 3 4', '4 3 2 1 2 3 1 2 3', and '4 1 2'. The third and fourth systems continue the musical exercises with alternating left and right hand parts.

Drittes Hauptstück.

Von den Vorschlägen, Trillern und Manieren.

Da die *Vorschläge* mit den darauf folgenden Hauptnoten aufs engste verbunden werden müssen, diese Verbindungen aber auf der Harfe nicht anders, als durch das Abgleiten (wo nicht wirklich, doch wenigstens scheinbar *) hervorgebracht werden kann, so ist es allerdings nothwendig, daß der Schüler hierin eine große Fertigkeit zu erlangen suche. Für diejenigen aber, welche die gehörige Fertigkeit noch nicht erlangt haben, oder mit zu viel Schwierigkeit zur Erlangung derselben zu kämpfen haben sollten, will ich, da im Grunde vom Wesentlichen dabey nichts verlohren geht, den Fingersatz unten beifügen.

The image displays six staves of musical notation for harp exercises. Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, notes, rests, and slurs. The exercises are designed to demonstrate the connection between 'Vorschläge' (trills) and main notes, as discussed in the accompanying text. The fingerings are carefully chosen to facilitate the execution of these techniques on the harp.

*) Das Auge wird dadurch getäuscht, und täuscht unmerklich das Ohr des Zuhörers, und selbst das Gefühl des Spielenden wieder.



Der *Triller* kann zwar auch nur mit dem ersten und zweyten Finger geschlagen werden, ich wollte aber anrathen, sich dabey des 2ten und 3ten Fingers wechselsweise zu bedienen, und zwar aus der Ursache, weil man länger ausdauern kann. Beyspiel:



Der Doppeltriller wird so gemacht:



Einen ei-

gentlichen Doppeltriller wird man schwerlich je brilliant schlagen hören. Die Schwierigkeit liegt in dem Fingersatze, welcher schlechterdings so seyn müfste:



Was übrigens das ganze Detail der Manieren

und Verzierungen betrifft, welche so oft in muthwillige Schnörkeleyen ausarteten, und ohnerachtet der bestimmtern Schreibart unsrer heutigen Tonsetzer, ohnerachtet des herrschenden Geschmacks, der lobenswerthen Empfänglichkeit für einfachern prunklosern Gesang, des lauten Verlangens nach rührendem, aufs Herz wirkendem Vortrage, wobey diese, oft so übel angebrachten und monotonischen Bockssprünge gewifs entbehrlich sind — noch ausarten, so kann man sich ja leicht in dem weitläufigen vorangegangenen Hauptstücke über den Fingersatz, Raths erholen.

Und nun zu dem folgenden Hauptstück.

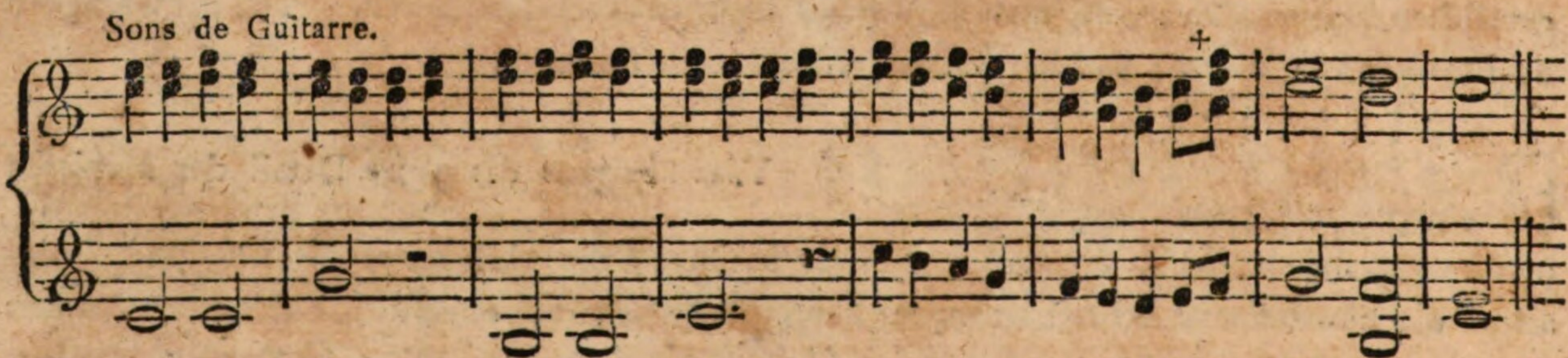
Viertes Hauptstück.

Von den verschiedenen Veränderungen, welche sich auf der Harfe anbringen lassen, und welche diesem Instrumente in dieser Hinsicht ein entschiedenes Uebergewicht über alle andere geben.

Man hat zwar bey den Tasteninstrumenten mehrere Veränderungen angebracht, z. B. Harfenzüge, Lautenzüge, Flötenzüge, *forte piano* u. d. g. allein eben dadurch, daß sie erst mittelst künstlicher Maschinen diesen Instrumenten hinzugethan werden müssen, sind sie auch der Unbeständigkeit, und mancherley Mängeln unterworfen, welches bey den Veränderungen der Harfe nicht der Fall ist, weil sie in der Natur des Instruments selbst schon liegen, und also unzerstörbar sind, welches deutlicher aus folgenden Beyspielen kann gesehen werden.

Erstens, Zithertöne, (*Sons de Guitarre*) werden dadurch hervorgebracht, daß man ganz nahe an den Knöpfchen, und so viel als möglich mit den Nägeln spielt. Beyspiel:

NB. Des Daumens der rechten Hand darf man sich nur im höchsten Nothfall bedienen, wie bey +.



Zweytens. Harmonische Töne, (*sons harmoniques*) werden nur mit den Daumen gespielt. Man legt die Daumenballen auf den Mittelpunkt der Saiten, schnellst dann diese mit dem nämlichen Daumen an, doch muß der Ballen die Saiten später verlassen, als der Daumen, das heist: er muß sie bey ihrer ersten, stärksten Vibration im eigentlichen Sinne des Worts, noch *einen Augenblick* berühren. Durch dieses Berühren geben die Saiten den Ton der Oktaven an, der mit dem schönsten Harmonikaton verglichen werden kann. Der unsterbliche Krumpholz hat einen Zug erfunden, wodurch man die ganze Harfe zugleich in den Harmonikaton versetzen konnte. Da dieser aber nach Angabe des Herrn Herbst auf 100 Louisd'or zu stehen kam, so fand sich kein zweyter Liebhaber dazu. Noch muß ich bemerken, daß die, durch Pedale oder

oder Haken gemachten halben Töne, vermöge der Verkürzung der Saiten, etwas tiefer gespielt werden müssen, wenn sie den Harmonikaton angeben sollen. Beyspiel:



Drittens. Das sogenannte Harfengelispel braucht weiter keiner Erklärung, als daß es so *piano* als möglich, und in der Mitte der Saiten gespielt werden muß. Die Fingerspitzen beyder Hände müssen in gleicher Lage seyn, so, daß sie nur *eine* Linie bilden. Beyspiel:



Viertens. Der Luftstreich. Ist nur bey schnellen diatonischen Sätzen sowohl auf- als abwärts anwendbar, wird auch sehr *piano* gespielt, bey einfachen Noten aufwärts, mit dem 2ten Finger, abwärts aber mit dem Daumen gegleitet. Bey doppelten Noten aufwärts gleitet der 2te und dritte Finger, abwärts aber der Daumen und 1ste Finger, indem sich letzterer verkehrt, nemlich an die linke Seite der Saite anlehnt. Beyspiel:





Das *Staccato* wird auf- und abwärts mit dem 2ten Finger gespielt. Aufwärts wird die angespielte Saite durch den 3ten Finger, welcher schnell nachrückt, gedämpft, und abwärts durch den Daumen.



Unter diejenigen Sätze, die auf keinem andern (wenigstens mir bekannten) Instrumente, als auf der Harfe gemacht werden können, gehört auch folgender:

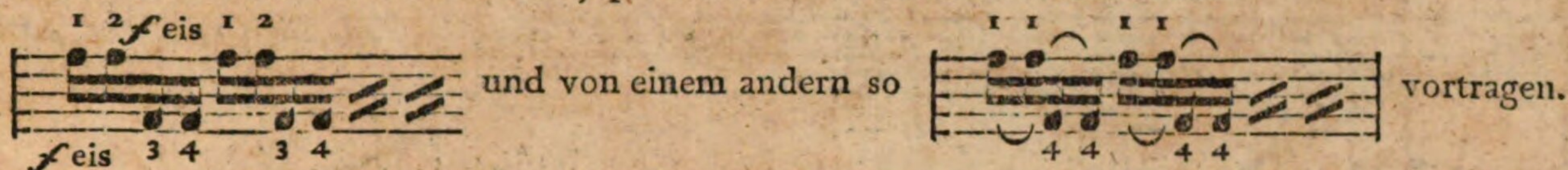
NB. Für die Pedalharfe wird er in Es, oder As gesetzt, im ersten Falle werden die D durch die Pedale erhöht, und im zweyten die G.

Allegretto.



Man erhöht die *e* durch die Haken um einen halben Ton. Dieser Satz ist zwar bisher so wenig von den Harfenkomponisten benutzt worden, daß es kaum der Mühe lohnt, ihn hier zu berühren, denn ich habe ihn nur einmal gesehen, und zwar in einem Krumpholzschen Präludium; allein diese seltene Erscheinung mag ihren Grund darinn haben, daß dieser Satz, der

der so vortrefliche Wirkung thut, meistens durch die ausserordentlich schwere Applikatur, deren man sich dabey bedient, schlecht vorgetragen wird, und also keine Nachahmung erwecken kann. So sah ich ihn zum Beyspiele selbst von einem Franzosen so:



Man vergleiche diese zwey Applikaturen mit der meinigen, und urtheile selbst, welches die leichteste sey.

Noch etwas wenigens über die Pedalharfe insbesondere. Es giebt in den Kompositionen für die Pedalharfe (besonders in den Krumpholzischen) Sätze, welche wohl für denjenigen Harfenspieler leicht sind, der sehr fertig im Notenlesen, in den Pedalen, und (welches schon viele theoretische Kenntnisse des Generalbasses voraussetzt) im Voraussehen der Ausweichungen ist; demjenigen aber, der diese Eigenschaften nicht in so hohem Grade besitzt, unausführbar scheinen. Hierunter gehören vorzüglich rasche Uebergänge. Letztern will ich daher einige Fingerzeige geben, wodurch sie sich in dergleichen Fällen helfen, und sich solche Sätze durch Vorbereitungen erleichtern können. Vorher muß ich aber noch bemerken, daß die Franzosen meistens die δ statt der tr setzen, welches sie wahrscheinlich blos in der Absicht thun, um die zu tretenden Pedale deutlicher anzuzeigen. Beyspiel:



Im folgenden Beyspiel werden diejenigen Pedale, die ich in der mittlern Linie anführe, und die mit einem Querstrich bezeichnet sind, nicht gesteckt, sondern nur die mit einem + bezeichneten. Die mit einem o, werden aufgemacht.



This page contains a handwritten musical score for harp, consisting of five systems of three staves each. The notation is in a historical style, featuring a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first system begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as '+' and 'o'. The second system continues the piece with similar notation. The third system features a treble clef and a key signature change to one flat. The fourth system continues the piece with similar notation. The fifth system begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as '+' and 'o'. The score is written in a clear, legible hand, typical of 18th or 19th-century musical manuscripts.

8vo.

G 2

Es

*) Diejenigen, für die es zu schwer fallen möchte, diese 2 Pedale, nemlich das F und As beynahe zugleich aufzumachen, können sich dadurch helfen, daß sie das Fis vorher nur drey Achtel lang singen lassen, und bey dem 4ten die Saiten dämpfen, indessen können sie das Pedal aufmachen, und also um desto bequemer das As auflösen.

Es giebt auch Fälle, wo 2 neben einander stehende Pedale zugleich getreten werden müssen. Beyspiel:



Zuweilen muß man mit einem Fuß 3 Pedale zugleich treten, wie aus folgendem Beyspiel deutlicher zu ersehen.



Für Frauenzimmer ist dies allerdings sehr beschwerlich, denn da sie kürzere Füße haben, als wir, so können sie die 3 Pedale F, G und As, wenn sie selbige auch zugleich erreichen,

chen, dennoch des mittlern Pedals wegen, nicht *gleich stark* treten. Ich wollte daher den Frauenzimmern unmafsgeblich anrathen, wenn solche Stellen, wie die erst angeführte, vorkommen sollten, das zwischen inne liegende Pedal, nemlich das G, welches ohnehin umsonst getreten wird, vorher mit der Fufsspitze aufzuheben, und an den Körper der Harfe anzulehnen, es aber sogleich nachher wieder herunter zu treten.

Zum Beschlufs folgt nun noch meine Lehrmethode, und dann einige kleine *Pièces* für Anfänger.

Lehrmethode. Erster Unterricht.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system is in common time (C) and features a series of chords in the treble and a melodic line in the bass with fingerings 1, 2, 4, 2, 1, 4, 2 indicated below. The subsequent systems continue with similar chordal and melodic exercises, using various note values and rests to develop technique.



Diese Uebungen können auf verschiedene Arten fortgesetzt werden. Nur erst dann, nachdem man sich diese recht eingeprägt hat, gehe man zu folgenden Stücken über.

No. 1. Menuetto.



No. 2. Allegretto.

Two systems of musical notation for No. 2. Allegretto. The first system consists of a treble and bass staff joined by a brace, with a 2/4 time signature. The second system also consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a simple, clear style with various note values and rests.

No. 3. Menuetto.

Two systems of musical notation for No. 3. Menuetto. The first system consists of a treble and bass staff joined by a brace, with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The second system also consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a simple, clear style with various note values and rests.

No. 4. Anglaise.

Two systems of musical notation for No. 4. Anglaise. The first system consists of a treble and bass staff joined by a brace, with a 2/4 time signature. The second system also consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a simple, clear style with various note values and rests.

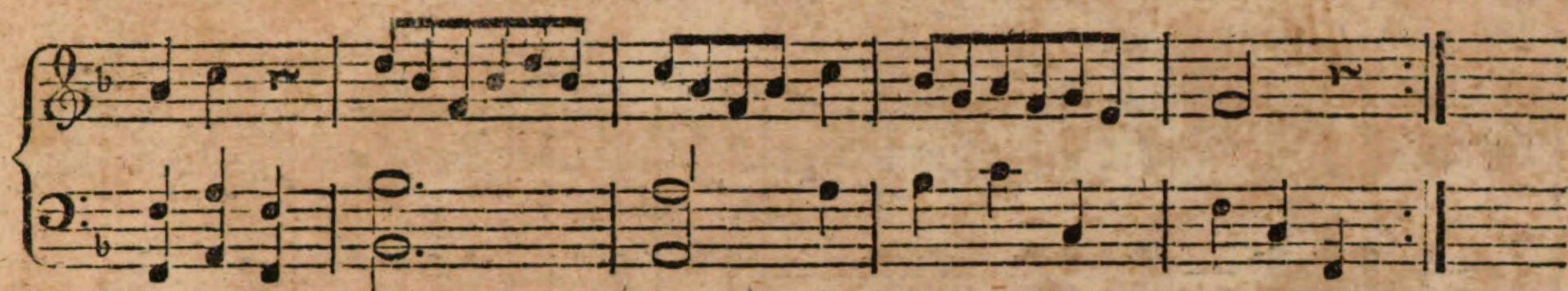
First system of musical notation for No. 5, Allegro. It consists of a grand staff with two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music is in 6/8 time. The right staff begins with a series of eighth notes, followed by a measure with a first ending bracket labeled 'I' and a second ending bracket labeled '2'. The left staff plays a continuous eighth-note accompaniment. The system ends with a repeat sign and a 'da Capo.' instruction.

No. 5. Allegro.

Second and third systems of musical notation for No. 5, Allegro. The second system continues the piece with more eighth-note patterns in both staves. The third system features a repeat sign and a double bar line, followed by a key change to two flats (Bb and Eb) and a change in the right staff's melody. The left staff continues with its eighth-note accompaniment.

No. 6. Tempo di Menuetto.

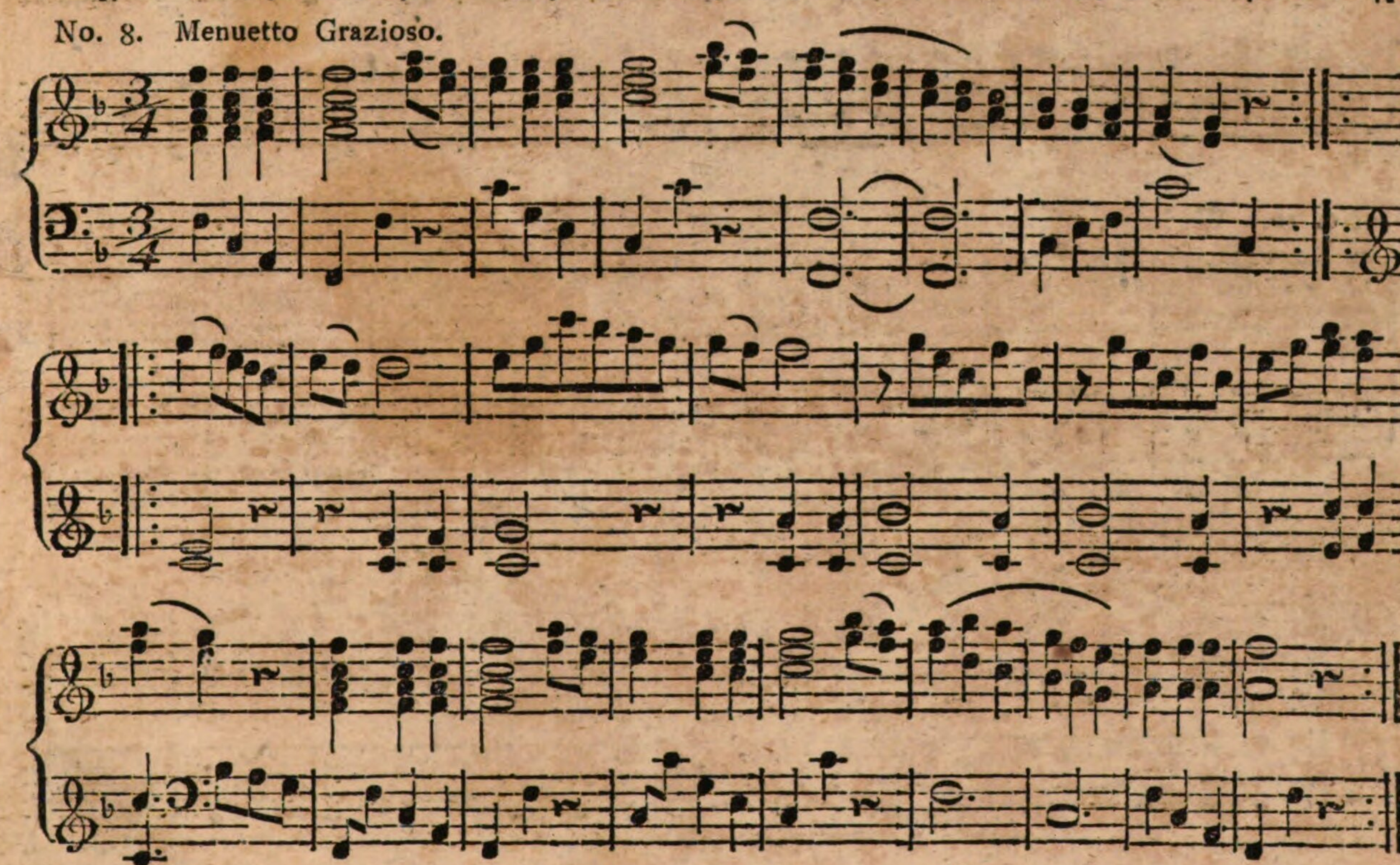
First system of musical notation for No. 6, Tempo di Menuetto. It consists of a grand staff with two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The left staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music is in 3/4 time. The right staff plays a melody of eighth and sixteenth notes. The left staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The system ends with a repeat sign and a double bar line.



No. 7. Andantino.



No. 8. Menuetto Grazioso.



No. 9. Andante Allegretto.

Handwritten musical score for No. 9, Andante Allegretto. The piece is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The second system continues the melody and accompaniment. The notation includes various chords, single notes, and rests, with a repeat sign at the end of the first system.

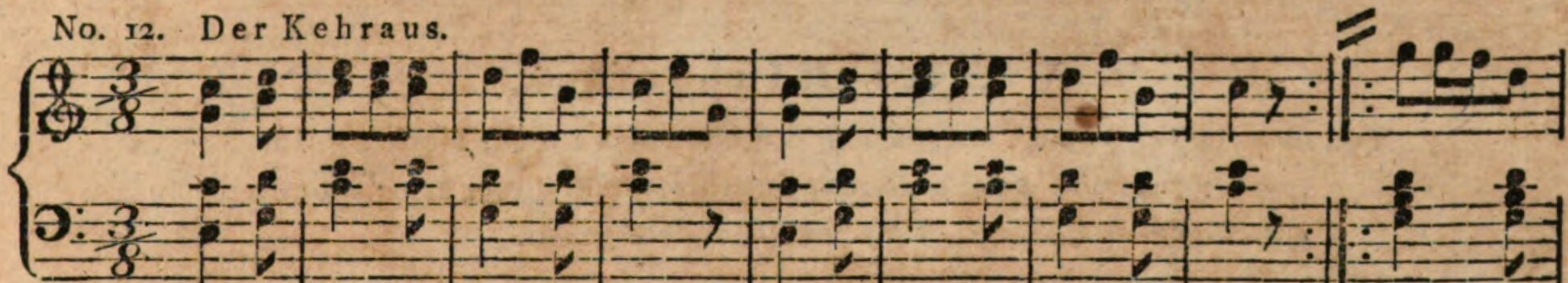
No. 10. Walzer.

Handwritten musical score for No. 10, Walzer. The piece is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The second system continues the melody and accompaniment. The notation includes various chords, single notes, and rests, with a repeat sign at the end of the first system.

No. 11. Allemande.



No. 12. Der Kehraus.



Mehrere solche leichte *Pièces* finden sich in meinem *Recueil pour la Harpe*, welches im Breitkopf- und Härtelschen Verlage zu haben ist.

I n h a l t.

Erstes Hauptstück.

§. 1. Von der Harfe im Allgemeinen, und deren Vervollkommnung.	S. 1
§. 2. Kennzeichen einer guten Pedalharfe.	2
§. 3. Wie die Pedalharfe stets gut gehalten werden könne.	4
§. 4. Kennzeichen einer guten Hakenharfe.	5
§. 5. Von dem Saitenbezug.	8
§. 6. Von der Stimmung der Harfe.	9
§. 7. Von der Haltung der Harfe beim Spielen.	13
§. 8. Wie die Hände bey dem Spielen zu halten sind.	14
§. 9. Von dem Aufziehen der Saiten.	14

Zweytes Hauptstück.

§. 1. Ueber den reinen Fingersatz.	15
§. 2. Ueber den reinen Fingersatz bey schweren Stellen.	23
§. 3. Ueber den reinen Fingersatz bey diatonischen Sätzen.	29
§. 4. Von dem Fingersatz der linken Hand.	35

Drittes Hauptstück.

Von den Vorschlägen, Trillern und Manieren.	44
---	----

Viertes Hauptstück.

Von den verschiedenen Veränderungen, welche sich auf der Harfe anbringen lassen, und welche diesem Instrumente in dieser Hinsicht ein entschiedenes Uebergewicht über alle andere geben.	46
1stens Zithertöne, Sons de Guitarre.	46
2stens. Harmonische Töne, Sons harmoniques.	46
3stens. Das sogenannte Harfengelispel.	47
4stens. Der Luftstrich.	47
Wie das Staccato gespielt wird.	48
Noch etwas über die Pedalharfe insbesondere, mit Noten-Beyspielen.	49
Meine Lehrmethode. Erster Unterricht.	53
Leichte Harfenstücke.	51



Pleyel, favorite ouverture arr. p. Tomich, with acc.
for the Violin. 1 Thlr.

— — 3 Quat. arr. av. Violon p. Ragué. Livr. 1. 2 et 3.
à 2 Thlr.

— — 3me arr. par Delamaniere. Liv. 1. 2 Thlr.

— — Duo. Oeuv. 50. 1 Thlr. 8 Gr.

Prati, recueil d'airs de l'école de la Jeunesse. 1 Thlr.
12 Gr.

— — recueil de Romances italiennes et françaises.
1 Thlr. 18 Gr.

Rocas, 3 airs variés, suite 1re 1 Thlr. 2 Gr.

Saal, 25 Stücke, ohne Pedal. 1 Thlr. 16 Gr.

Schall, 10 Ariettes françaises. 16 Gr.

Schrattenbach, 12 Lieder mit Begleitung. 1 Thlr.

Schreiber, Harfenstücke. 8 Gr.

Tomich, three Sonates with accomp. for a Violin and
Violoncello. 1 Thlr. 20 Gr.

Trial, 3 Romances avec accomp. de Harpe. Oeuv. 1.
1 Thlr.

Unterhaltungen für Liebhaber der Musik, insonderheit
des Klaviers und der Harfe. 1790. Eine musikalische
Monatsschrift.

Verazi, 6 Romances. 21 Gr.

Walter, Quatuor p. H., Flût., Violon et Basse. 1 Thlr.

Weigl, Favorit - Duetto dell' Opera la caffetiera: chi
vide il mio tesoro etc. Wer ist wohl der mir saget
u. s. w., mit Harfe. 4 Gr.

Zanetti, 6 Sonat. for the Harps. 2 Thlr.





Backofen, Johann Georg Heinrich,

Anleitung zum Harfenspiel mit eingestreuten Bemerkungen über den Bau der
Harfe

Leipzig [1801]

4 Mus.th. 54 z

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527023-5